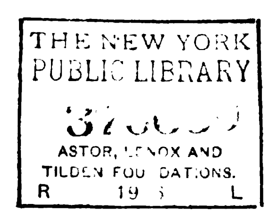


# *Michelangelo*

Fritz Knapp, Michelangelo Buonarroti








# MICHELANGELO

# KLASSIKER DER KUNST

## IN GESAMTAUSGABEN

SIEBENTER BAND

# MICHELANGELO

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1906



* Rom, Kapitolinisches Museum — Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,45

Michelangelo Buonarroti

# MICHELANGELO

## DES MEISTERS WERKE

IN 166 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

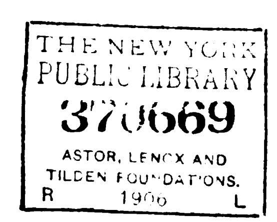
VON

FRITZ KNAPP

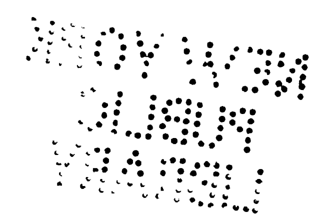





STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1906




Von diesem Werk ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 27 Mark



Papier und Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

# MICHELANGELO

## SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Das trübe Wasser klärt sich, und am Boden funkelt ein Kristall von prachtvoller Klarheit, gleich einem scharfgeschliffenen Diamant strahlend in glänzendsten Brechungen und Reflexen. Das Sturmgebraus der Renaissance geht vorüber, der Geist Toskanas hat sich kristallisiert, und dieser Kristall heißt: Michelangelo. So formte sich die Seele einer Zeit, eines Geschlechts, eines Landes zu schöpferischer Künstlergestalt; Michelangelo hat die rechten Worte, den wahren Ausdruck für die tiefen Empfindungen der Volksseele Italiens gefunden, und er war es, der der Plastik, dieser wahren Kunstsprache der heißblütigen Südländer, der Romanen, flammenden Ausdruck verlieh. Selten wieder vor ihm und nach ihm hat ein Geist gleich vollkommen die hohen Schönheiten einer Kunst zu Reflexen der wilden Leidenschaften einer Rasse gemacht. Ein andres Land, eine andre Zeit, ein andres Geschlecht — es war weitab im Norden, da klärte es sich auch einmal, und am Boden schillerte ein andrer Edelstein. Es war eine wundersam glühende Perle, nicht klar, nicht durchsichtig, nicht scharfe Brechungen gebend, sondern in sich gehüllt voller phantastischer Tönungen. Es war Rembrandt, der Genius der Malerei und zugleich der Idealtypus der Germanen.

Michelangelo und Rembrandt! Nicht allein, weil sie die vollendete Formel für die Kunst und den Geist ihres Volkes gefunden haben, sondern mehr noch wegen der Art, wie sie gesprochen haben, sind sie die beiden Sonnen am Firmament der bildenden Kunst, neben denen selbst Geister wie Leonardo, Raffael, Dürer erbleichen. Die Kunst ist ihnen Religion. Die Gesetze ihrer Kunst sind zugleich die wahren Glaubenssätze ihrer Seele. Flammende Begeisterung und hoher Opfermut lassen die grausame Orthodoxie, mit der sie, die Glaubenssätze nur ihrer Kunst anerkennend, gewaltsam alles andre zurückweisen, vergessen. Ja wir bewundern ihre zielbewußte Energie, die uns als tiefe innere Gesetzmäßigkeit erscheint. Selbst der widerstrebendste Geist muß sich beim Studium ihrer Werke zu dem gleichen Glauben bekehren. So haben denn all die nachfolgenden Geschlechter ihnen beiden ihren Tribut gebracht, und wie sie ihnen geopfert, das charakterisiert oft genügend schon den Geschmack der Zeit. Es ist gewiß ein gutes Zeichen, daß wir uns ihnen wieder zugewandt haben. Gerade Michelangelos Größe will uns in neuem Glanze erstrahlen. Er erscheint uns doppelt bewunderungswürdig in der ganzen Klarheit und Bestimmtheit, mit der er uns seinen künstlerischen Willen aufdrängt, und in der Offenheit, mit der er unverhüllt seine Leidenschaften und Stimmungen hervorbrechen läßt. Gerade daß er seiner Kunst zur Aus-

sprache seiner inneren Empfindungen Ausdrucksfähigkeit verliehen und so die Plastik zur ganzen Selbständigkeit erhoben hat, ist vielleicht sein größtes Verdienst.

So viel ist von Anfang an sicher: in den Adern dieses Michelangelo floß reinstes Etruskerblut. Nichts erscheint unwahrer als die Legende seiner Abstammung von dem ghibellinischen Adelsgeschlechte der Grafen von Canossa, deren Stammutter Beatrice, die Schwester Kaiser Heinrichs II., war. Zwar glaubte Michelangelo selbst daran und erhielt es zu höchster Befriedigung 1520 von dem Grafen von Canossa bestätigt. Aber sein Blut war rein. Im lichten Sonnenlande Toskana war der Stamm gewachsen. Seine Ahnen hatten sich seit Urzeiten dort in der durchsichtigen klaren Luft bewegt, und im Anblick der scharfgezeichneten festen Formen hatte sich ein selbstbewußtes, leidenschaftliches Geschlecht gebildet. Die erzguelfische Familie der Buonarroti war schon seit Jahrhunderten in Florenz ansässig. Höchste Staatsämter hatten sie innegehabt, und so bekleidete Ludovico di Leonardo Simone Buonarroti den Posten eines Podestà von Chiusi und Caprese, als ihm in Caprese von Francesca, einer geborenen Ruccellai-Neri, am 6. März 1475 Michelangelo als zweiter Sohn geboren wurde. Bald zog die Familie nach Florenz, und dort wuchs dieser Geist auf, in dem Toskana alle die großen Anlagen und Leidenschaften seines Volkes, zu höchster Vollendung vereinigt, offenbaren sollte.

Der beißende Witz und die scharfe Kritik Michelangelos sind ebenso wie die bis zur Halsstarrigkeit gehende Eigenwilligkeit und abstoßende Offenheit echt florentinische Charaktereigenschaften. Sein Witz richtet sich rücksichtslos gegen alle, und diese Schärfe hat ihm manchen Feind verschafft und manches Leid bereitet. So wurde ihm die erste, wenn auch äußere Wunde geschlagen, als er den jungen Bildhauer Torrigiani während gemeinsamer Studien in der Brancaccikapelle nach seiner Art foppte. Torrigiani geriet in Wut und zerschlug Michelangelo den Nasenrücken, ein Wahrzeichen, das er sein Leben lang mit sich herumgetragen hat, wie seine Bildnisse zeigen. Seine abstoßende, eigenwillige Art ist zeitlebens sein eigner größter Feind gewesen. Der leidenschaftliche Papst Julius II. reizt ihn oft genug, und ebensooft gibt Michelangelo scharf zurück. Als ihn der Papst einst 1506 nicht empfangen wollte und durch einen Reitknecht zurückweisen ließ, geriet er in höchste Erregung. Er packte seine Sachen und reiste ab von Rom, folgenden Brief hinterlassend: „Heiliger Vater, ich bin heute morgen im Auftrag Eurer Heiligkeit aus dem Palaste gejagt worden. Infolgedessen lasse ich Euch wissen, daß Ihr mich von jetzt ab, falls Ihr mich wollt, anderswo als in Rom suchen könnt.“ Michelangelo forderte für sich eine besonders rücksichtsvolle Behandlung, und es spricht für den hohen Geist des Papstes, daß er sie ihm trotz aller kleinen Zwistigkeiten immer zuteil werden ließ.

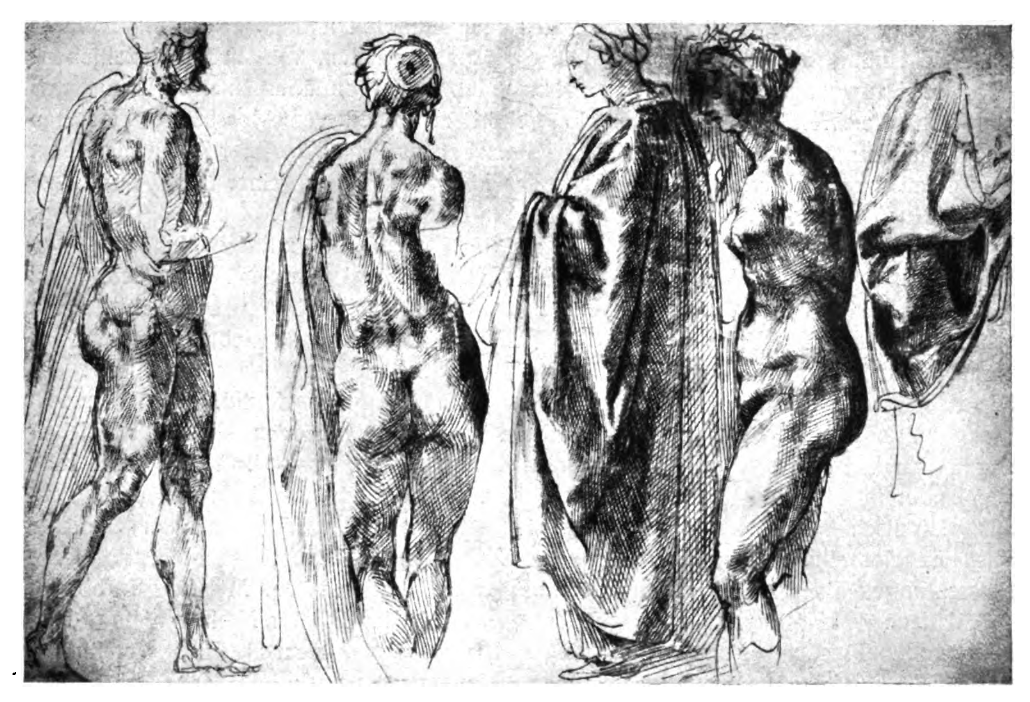
Aber andre, kleiner denkende Geister mußten durch diese hochmütige Art abgestoßen, verletzt werden. Den Mitlebenden großer Geister erscheint schließlich auch der höchste Genius nur als ein Mensch mit allen seinen Gebrechen. Rücksichtslosigkeiten gegen andre werden ihm ebensowenig verziehen wie andern. Und so war Michelangelo trotz der Bewunderung, die man ihm von Anfang an zollte, vielfach angefeindet, herzlichst gehaßt und verfolgt von neidischen Nebenbuhlern. Bramante suchte ihn auf jede Weise durch Intrigen beim Papst verhaßt zu machen und Raffael an seine Stelle zu bringen. Andrea Sansovino und Baccio Bandinelli taten ein Gleiches. Man erhält schlimme Einblicke in das Getriebe der Renaissance. Brotneid, Ruhmgier, Künstlereifersucht spielen eine allzu bedeutsame Rolle im Leben der italienischen Renaissancekünstler.

Weit entfernt, Böses mit Gutem zu vergelten, war Michelangelo in gleicher Weise scharf abstoßend. Nur kümmerte er sich nicht viel um das Gekeife. Unbeirrt schritt er

seine eignen Bahnen. Er hatte nicht Zeit, da hinzuhören und zu antworten, hatte es auch nicht nötig, sich darum aufzuregen, da Päpste, Fürsten, alle Welt ihm zeitlebens ihre Gunst zuwendeten und ihn mit glänzenden Aufträgen überhäuften. Dazu, was ging ihn die Welt an! Michelangelo gehört zu jenen verschlossenen, einsamen Künstlernaturen, die alles mit sich allein abmachen und ganz in ihrer Sache aufgehen. Was er an inneren Werten in sich trägt, das kommt einzig in seiner Kunst zum Ausdruck. Nur dort gibt er seinen Empfindungen überreiche Worte. Sonst schweigt er. Er schweigt den Menschen gegenüber, und eine Seele, die mit teilnehmen, seinen Worten lauschen sollte, hat er nie gesucht. Wir hören viel von der Anhänglichkeit an seine Verwandten, aber von der Liebe zu einem Weibe hören wir nichts! Wir schwärmerischen Nordländer, denen ein Goethe offenbart hat, wie Liebe uns zu erhöhen vermag, suchen natürlich nach solchem intimen Seelenleben. Aber vergebens: das lag nicht in der Zeit und ist überhaupt der Natur des Italieners fremd. Bei ihm weckt Liebe wilde Leidenschaft. Es ist falsche Phantasterei, die das Verhältnis Michelangelos zu Vittoria Colonna in ein tiefes Liebesverhältnis ausspinnt. Als sie beide 1538 zueinander in Beziehung traten, standen sie an der Schwelle des Greisenalters. Durchaus platonisch war diese Liebe, und die wohltönenden Redensarten der Gedichte Michelangelos sind nichts als dem Stile der Zeit entsprechende religiös-philosophische Betrachtungen eines lebensmüden Greises. Nur in Stunden trüber Melancholie ob des Erschlaffens der Kraft greift er zur Feder. Was soll der Dichter Michelangelo neben dem großen Plastiker Michelangelo? Es sind nur dumpfe, nicht zu klarer Vorstellung entwickelte Gedanken, die die Gedichte festhalten. Allein wenn er den Meißel, den Pinsel ergreift und vor den Marmorblock, an die Tafel tritt, packt ihn die wilde Schöpferleidenschaft des künstlerischen Genius. Da ringt er und feilt er bis zu höchster Vollendung, zu äußerster Klarheit der Vorstellung. Die Ahnungen seiner Phantasie setzen sich um in feste, dem sinnlichen Auge sichtbare Gestalten. Nur in ihnen leben seine Leidenschaften, glüht sein Feuer fort. Wir werden sehen, daß seine Werke nichts weniger denn Ausgeburten kühler Berechnung und schlauer Effekthascherei sind. Von seinen formalen Errungenschaften wird uns eine nach der andern als innere Notwendigkeit, als Stimmungs- und Seelenausdruck erscheinen. Wir treten ein in das Heiligtum seiner Kunst; es gleicht einem antiken Tempel, eine Statue schmückt den Altar. Werden auch wir niederknien und durch gleichen Glauben geheiligt davongehen?

Es waren andre Zeiten denn heute, als der junge Michelangelo seine Künstlerbahn betrat. Nur nach langem Widerstreben gab der Vater zu, daß sein Sohn solch ein „Handwerk“ ergriff. Das ist bezeichnend für den Stolz jener freien Bürger, denen Bewahrung und Erweiterung alten Familienbesitzes als die einzig würdige Tätigkeit erschien. Aber noch drastischer spricht dieser Familienstolz aus Worten, die der greise Künstler selbst, nach vollendetem Siegeszug im Jahre 1548 schreibt: „Sage dem Priester, daß er nicht mehr an den ‚Bildhauer Michelangelo‘ schreibe, denn ich bin nur als Michelangiolo Buonarroti bekannt, und wenn ein Florentiner eine Altartafel gemalt haben will, so soll er sich einen Maler suchen. Denn ich bin nie in dem Sinne Maler oder Bildhauer gewesen, daß ich einen Laden gehalten hätte. Davor habe ich mich stets zu Ehren meines Vaters und meiner Brüder bewahrt, wenn ich auch den Päpsten gedient habe. Aber das geschah aus Zwang.“

Zuerst kam der Knabe 1489 in die Werkstatt des Domenico Ghirlandajo. Nur einige Zeichnungen (vgl. die Abb. S. XII) melden von der frühen Schulzeit. Sie legen klares Zeugnis ab von dem eifrigen Studium der Fresken des Masaccio in der Brancaccikapelle, und eigentümlicherweise scheinen sie in der hier zum ersten Male in Italien angewendeten Kreuzstrichmanier auch die Anekdote zu bestätigen, der junge Michel-



Federzeichnung im Musée Condé in Chantilly

angelo habe Martin Schongauer studiert, und seine erste Arbeit wäre eine farbige Kopie nach dessen Versuchung des heiligen Antonius gewesen.

Die abgebildete Zeichnung leitet jedoch weiter. Wir finden die Venus Medici in zwei Stellungen. Michelangelo hatte bald Ghirlandajo, der in seiner nüchternen, trockenen Art seinem feurigen Temperament fremd bleiben mußte, verlassen und war 1490 in die Werkstatt des Bertoldo eingetreten. Da fand er so ungefähr alles, was er suchte. Er, der, wie er selbst erzählt, den Sinn für die Plastik mit der Milch der Amme, die die Frau eines Steinmetzen aus Settignano war, eingesogen hatte, verlangte nach einer guten Bildhauerschule. Wo besser als bei Bertoldo, dem letzten Schüler des großen Donatello, und dort in den Gärten der Medici, wo ringsherum antike Statuen standen — denn dort hatte Bertoldo als Verwalter der Antiken seine Werkstatt aufgeschlagen —, konnte er eine bessere Schulung finden?

Dazu begründeten sich damals die intimen Beziehungen zu den Medici. Lorenzo il Magnifico unterstützte den eifrigen Jüngling auf jede Weise. Ja er nahm ihn, nachdem er den Vater, der immer noch dem Künstlerberuf feindselig gegenüberstand, umgestimmt hatte, sogar zu sich ins Haus, und dort durfte er täglich an seinem Tische, zusammen mit den Geistesgrößen der Zeit speisen. Wie die Beziehungen sich anknüpften, erzählt Condivi nach Michelangelos Worten in folgender Weise. Einst fand Lorenzo, in den Gärten von S. Marco wandelnd, den Knaben beim Kopieren einer antiken Faunsmaske. Er war erstaunt über die Trefflichkeit der Arbeit, bemerkte jedoch scherzend, so ein alter Faun könne doch unmöglich noch alle Zähne haben. Der übereifrige Knabe hatte nichts Eiligeres zu tun, als dem Faun einige Zähne auszuschlagen und die Maske dem Lorenzo vorzuführen. Daraufhin soll ihn dieser besonders in sein Herz geschlossen haben. Mag die Geschichte wahr sein oder nicht, sicher nicht richtig ist die Identifizierung der Faunsmaske im Museo nazionale (S. 153) mit der hier ge-

nannten. Die Roheit der Auffassung und zugleich das Raffinement der Technik sprechen absolut dagegen.

Wie unsicher und schwankend der später so bewußte und beharrliche Geist die Bahn betrat, beweisen seine ersten Jugendarbeiten. Bertoldo wurde in vielfacher Beziehung ausschlaggebend für seine Weiterentwicklung. Hier tritt der Schüler Donatellos als Vermittler, als Bindeglied zwischen den beiden gewaltigsten Meistern der florentinischen Renaissance auf. So leitet es über von einem Gipfel zum andern. Gleich die erste Arbeit, die Madonna an der Treppe (S. 1), ist ganz in dem malerischen Flachreliefstil des Altmeisters gehalten. Das Starre, Unbewegte im Typus der Madonna, ebenso wie das genrehafte lebhafte Spiel der Kinder und die weiche Unbestimmtheit der Falten erinnern deutlich an Donatello. Freilich zeigen die unsichere Zeichnung und schwache Durchmodellierung genug, daß Michelangelo noch weitab vom Ziel war. Es bedurfte noch unermüdlichen Fleißes und immer neuer Anläufe, ehe er in sich die Grundlagen zu seiner Größe gelegt hatte. Er mußte sich erst das Rüstzeug schaffen zum Streiten und Siegen, Kenntnisse sammeln, Schätze anhäufen, damit er nachher um so reicher spenden konnte. Die ganze Jugendzeit bis zum Jahre 1504 erscheint wie eine große Vorbereitung. Es ist eine Zeit des Ringens nach Erkenntnis. Der Grundsatz des Realismus herrscht ganz und gar, Realismus bis zum äußersten, bis zu häßlicher, outrierter Naturwahrheit. Die unglaublichen Energien, die er hier zur Erlangung höchsten Könnens aufwendet, erscheinen ebenso bewunderungswürdig wie die Fülle der Phantasie und Leidenschaften, die der reife starke Geist später ausstrahlt.

Die Natur galt von jeher den Florentinern als das Höchste, aber die Mittel zur Nachahmung der Natur suchte man bei der Antike. Nur wenn wir die Begeisterung jener Zeit für die Antike als ein rein handwerklich-technisches Interesse erkennen, begreifen wir, warum man der von uns bewunderten klassischen Antike fremd gegenüberstand. Die abgebildete frühe Zeichnung Michelangelos offenbart in der Art, wie die Venus Medici in Profil und vom Rücken genommen ist, daß man nur wenig Sinn für den Schönheitsrhythmus der Bewegung hatte und sich nur für die feine, raffinierte Durchbildung interessierte. Darum, wegen ihres Realismus und des Raffinements der Marmorbehandlung bewunderte man die späte hellenistisch-römische Antike. Zumeist gaben Sarkophagreliefs die Vorbilder. Ein solches hat sicher die Anregung gegeben zu zwei einander verwandten Arbeiten Bertoldos und Michelangelos. Jener schuf ein Bronzerelief mit nackten kämpfenden Soldaten, Viktorien u. s. w. (im Museo nazionale), dieser die Schlacht der Kentauren und Lapithen (S. 2, im Buonarroti-Museum). Die geistige Anregung zu dieser Darstellung soll Angelo Poliziano, der berühmte Humanist am Hofe der Medici, gegeben haben. Im übrigen geht Michelangelo nicht nur in Einzelbildungen — man vergleiche die Nacktheit der Krieger, die Art des Tragens u. s. w. —, sondern auch in der Reliefbehandlung auf die antike Auffassung zurück. Entgegen der donatellesken malerischen Hintergrundsbehandlung bei der Madonna an der Treppe ist hier der Grund nach Möglichkeit ausgeschaltet. Die Gestalten bedecken gleichmäßig die Bildfläche. Die Bewegungsmotive sind außerordentlich lebendig und zeigen häufig den Kontrapost, der übrigens schon bei Bertoldo reich ausgebildet ist. Die Marmorbehandlung des unvollendeten Reliefs, grundverschieden von der Art, wie Bertoldo seine Bronze angepackt hat, zeigt schon manche Eigentümlichkeiten, die Michelangelo dann weiter zu höchstem Raffinement ausbildete. Das Wichtigste ist das Vorzeichnen der Umrisse mit Hilfe kräftiger Bohrlöcher und das allmähliche Herausholen der Massen aus dem Block im Verein mit einem gleichmäßigen Hineindringen in die Tiefe. Michelangelo pflegte, wie Vasari bei einem späteren Werke erzählt, das Wachsmodell in ein Gefäß mit Wasser zu legen. Entsprechend seiner Manier, von

der vorderen Fläche des Blockes ausgehend überall gleichmäßig in die Tiefe zu dringen, mußte ihm daran liegen, die in gleicher Tiefe liegenden Punkte zu fixieren. Dann ließ er das Wasser langsam aus dem Gefäß ablaufen und konnte so am Modell die immer gleichmäßig bis zum Wasserspiegel, der dem Stand der Arbeit entsprach, ragenden Punkte erkennen.

Auf das lebensvolle Relief, das uns schon den großen Michelangelo ahnen läßt — er selbst sah später diese frische Jugendarbeit gerne an —, folgen einige Enttäuschungen. Weniger äußere Hemmnisse als vielmehr Mangel an Kenntnissen traten hindernd dazwischen. Eine geistreiche Skizze ist eben noch lange nicht das Merkmal vollendeten Könnens. Der Weg führt zunächst nach Bologna. Dorthin war Michelangelo im Herbst 1494 geflohen, und zwar, wie er selbst erzählt, weil er dem Glück der Medici, seitdem der leichtsinnige Piero nach Lorenzos Tode 1492 die Herrschaft übernommen hatte, nicht mehr traute. Während seines halbjährigen Aufenthalts hat er in Bologna an der Arca des heiligen Dominikus drei Statuetten ausgeführt, die zur Genüge die Unsicherheit des jungen Künstlers und seine leichte Empfänglichkeit für fremde Einflüsse zeigen. Hier zum ersten Male ziehen sich verbindende Fäden von dem Cinquecento hin zur Gotik. Jacopo della Quercia, der letzte große Gotiker, beginnt auf die Formvorstellung Michelangelos im Sinne einer Verallgemeinerung zu wirken. Quercias Figuren der Lünette von S. Petronio geben das Vorbild zu der Statuette des heiligen Petronius (S. 4). An Stelle florentinisch-quattrocentistischer, sehniger Eckigkeit tritt eine fast plumpe, schwere Massigkeit. Nur in der besseren Detaildurchbildung, dem schärferen Absetzen der Körperteile gegeneinander offenbart sich der Fortschritt der Zeit. Dazu haben die Falten, die dem malerischen Gotiker in ihrem breiten Fluß Selbstzweck sind, bei dem realistischen Renaissancemeister nur die Bewegungen der Körperteile zu begleiten, herauszuheben. Wie unsicher jedoch Michelangelos Formgebung ist, zeigt noch mehr die plumpe Gestalt des leuchtertragenden Engels (S. 3), dem er kein lebhaftes Bewegungsmotiv zu geben vermag, so daß die Realistik der Faltengebung etwas Gesetzloses, Plumpes behält. Wie viel anmutiger ist das schöne Vorbild von der Hand des Niccolo dell' Arca in dem malerischen Wurf breiter Falten. Schöne Falten legen war überhaupt nicht Michelangelos Sache. Wenn möglich, entkleidet er die Figuren ihrer Gewandung, und das hat er bei dem dritten Figürchen, dem heiligen Proculus (S. 5), getan, der wahrlich eher ein antiker Barbarenbursche denn ein christlicher Heiliger zu sein scheint. Auch diese Gestalt ist einer Statuette des Niccolo dell' Arca, dem heiligen Agricola, nachgebildet.

Die Antike zog den Künstler mächtig an, und die Antike zu erreichen, zu übertrumpfen, war sein und seiner Zeit höchster Ehrgeiz. 1495 nach Florenz zurückgekehrt, bildet er einen heute nicht mehr nachweisbaren schlafenden Amor in direkter Absicht einer Antikenfälschung. Er wurde denn auch als antik an den Kardinal Riario verkauft. Aber die böse Tat trug gute Frucht. Der Kardinal merkte den Betrug und befahl den Künstler zu sich nach Rom. So zog Michelangelo am 25. Juni 1496 zum ersten Male ein in die Ewige Stadt. Wenn wir phantastischen Nordländer beklommen und von weicher Romantik durchbebt einziehen in die Tore der heiligen Stadt, so haben den jugendlichen, feurigen Michelangelo gewiß eher die Frohgefühle des siegesgewissen Streiters, mehr der trotzige hohe Mut des hoffnungsschwellenden Jünglings durchstürmt. Mit leidenschaftlichem Verlangen zum Studium zieht er ein. Jetzt sollte sein glühender Ehrgeiz nach Vervollkommnung der Technik befriedigt werden. Die Antiken Roms mußten seine neuen Lehrmeister werden.

Was Michelangelo der Antike abgesehen hat, offenbart glänzend die Gestalt des Bacchus (S. 7), die, 1497 von Jacopo Galli bestellt, sicher einiger Jahre sorgsamster

Durcharbeitung bedurft hat. Leider können wir den Fortschritt gegenüber den kurz vor Rom geschaffenen Werken nicht mehr ermessen, da diese sämtlich verloren gegangen sind. Das für S. Spirito gefertigte Holzkruzifix, der über zwei Meter hohe Herkules, der für Pier Francesco dei Medici ausgeführte Giovannino und der schlafende Amor — sie alle lassen sich nicht mehr nachweisen. So geben das ganz frühe Schlachtenrelief und der heilige Proculus die einzigen Vergleichspunkte. Welch gewaltiger Fortschritt zeigt sich da! Nicht etwa klassische Schönheitsformeln, sondern nur Technik der Marmorbehandlung und Raffinement realistischer Nachbildung hat er von der Antike gelernt. Schon die Wahl des Motives sagt dies deutlich genug. Durchaus realistische Absichten haben den Michelangelo zur Darstellung des schwierigen Moments bestimmt. Der Zustand der Trunkenheit, der Augenblick des schwankenden Taumelns ist in packender Realistik gegeben. Alles ist schlaff, willenlos, alles schwankt. Nicht nur die Beine, der Leib, die Arme taumeln, sondern auch der verschleierte, unsicher auf die wankende Schale in der Rechten gerichtete Blick. Dem Moment entsprechend ist dem Körper eine weiche, sinnliche Struktur gegeben. Das schwammige, kraftlose Fleisch ist mit Hilfe einer raffinierten Oberflächenbehandlung zu fast brutal-realistischer Wirkung herausgearbeitet.

Und doch, wer könnte diese Gestalt voll innerer Wahrheit, wo alles bis ins kleinste durchdacht und feinstens durchgebildet ist, je roh nennen? Gerade vor solchen Werken geht uns die ganze Kraft eines gesunden Realismus auf, ja wir bewundern ihn, wenn wir sehen, wie ganz anders der Künstler zu gleicher Zeit ein andres Motiv, seinem inneren Gehalt entsprechend, anpackt. Dem Typus der sinnlosen Trunkenheit tritt die 1498 bestellte Gruppe der Pietà (S. 8) als das Ideal edelster Beseelung gegenüber. Weihevolle Würde, stille Ergebenheit, nicht schreiende Klage sind gebildet. Ist je die Jungfrau Maria reiner geformt als diese, deren lautloses Leiden in der Bewegung der linken Hand nur der Welt zu sagen scheint: „Sieh, das ist mein Leid." Ein matter Schleier von Wehmut beschattet das leicht geneigte Gesicht der Mutter. Dazu ist der Leib dieses vom Schmerz erlösten Christus von edelster Bildung. Das zurückgesunkene Haupt spricht von Befreiung und der Körper ruht wie der eines befreit aufatmenden Schlummernden. Die Muskeln haben noch Spannkraft und sind nicht zur toten Masse zusammengesunken. Die schlanken Proportionen, durchaus florentinisch, erscheinen wie ein Anklang an Brunelleschis Kruzifix. Aber trotz der vielfachen Linienbewegung spricht nicht Unruhe aus dem Körper, trotz der Gestrecktheit wirkt der Leib weich. Das Auge verweilt ausruhend auf der fein durchgebildeten Brust, denn ihm ist ein Hintergrund gegeben, dessen fast bizarre Aufgeregtheit immer wieder das Auge zurückleiten muß. Auf einem wogenden Meere kleinlich durchgebildeter Falten ruht der Leichnam.

Dies große Kontrastmotiv: weich modellierter Körper vor unruhigen Falten, reizt den Künstler, und er hat es gleich darauf noch einmal in der Brügger Madonna (S. 17), die auch im Typus der Maria der Pietà nahesteht, behandelt. Sie bedeutet einen Fortschritt im Sinne der Klärung und Verfeinerung. Nicht nur umfaßt die umschließende Silhouette ruhiger das Ganze, sondern es ist auch an Stelle jener harten Kontraste eine feinere Akzentuierung getreten. Die Falten sind geordnet und in großen Partien zusammengefaßt, zugleich im Sinne mählicher Steigerung. Am Kopftuch und an der Brust erscheinen in scharfe Vertikalen zerlegte, kleinliche Fältchen. Weiterhin geben die breiteren Massen des über die Knie gelegten Mantels die Ueberleitung zu dem in weichster Modellierung durchgebildeten Körper des schwermütig gestimmten Christkindes. Solch milder Ausgleich, solch sanfte Stimmung klingt selten in den Werken Michelangelos.

Schon das nächste Werk, der berühmte David (S. 11), erscheint als krasser Widerspruch zu solch fein abwägender Weise. Es ist gewissermaßen das letzte wilde Aufflammen des quattrocentistischen, realistischen Geistes. Schon durch die Aufgabe war des Künstlers Ehrgeiz, den Florentinern etwas Außerordentliches zu geben, aufgestachelt. Ein sechs Meter langer, verhauener Marmorblock wurde 1501 von Pier Soderini dem Michelangelo überlassen. Aus dem mächtigen Koloß sollte etwas Wunderbares erstehen. Mit wahrem Fanatismus macht sich Michelangelo am 13. September 1501 an die Arbeit. Anfang 1504 ist die Statue fertig. Ganz Florenz wird zur Beratung zusammengerufen, wo dieser „Gigante“ aufgestellt werden solle. Die Künstler, auch Leonardo, stimmen für die Loggia dei Lanzi, und nur die Rücksicht darauf, daß diese zu Volksfesten freibleiben muß, wird ausschlaggebend für die Aufstellung neben dem Portal der Signoria. Dort stand seit dem 8. September 1504 der David Michelangelos als Wächter der Freiheit, an Stelle der Judith Donatellos, die zur Erinnerung an die Vertreibung der Medici 1495 dort aufgestellt war. 1874 wurde er in die Akademie gebracht, wo er in dem gedrückten Innenraum ein trübes Leben fristet. Nirgends wird vielleicht gleich stark wie hier dem ganzen modernen Museumsunfug das Urteil gesprochen. Dieser mächtigen, in wildem freiheitlichen Geiste geschaffenen Figur scheint der Atem genommen. Sie ist herausgerissen aus der großen historischen Umgebung, fort von dem mächtigen Hintergrunde des gewaltigen Baues der Signoria. Warum hat man nicht die Loggia dei Lanzi zur Aufstellung gewählt? Sie hätte doch genug Schutz gegen Regen und Unwetter gewährt.

Wenn irgendwo, so hat Michelangelo hier den Realismus bis zum äußersten getrieben. Das ist wirklich ein halbwüchsiger Gigant von den ungeschickten Proportionen der Entwicklungsjahre. Dazu ist die Wahl des Motivs durchaus von realistischer Absicht bestimmt. Es fehlt nicht nur der schönheitliche Rhythmus der Proportionen, sondern auch die im Sinne der Schönheit notwendige Klarheit des Motives. Lange hat man es falsch gedeutet. Es offenbart sich hier die Neigung Michelangelos für komplizierte, drastische Momente. Der Augenblick höchster Spannung kurz vor dem Wurf ist gewählt. Das Auge ist scharf auf den nahenden Feind gerichtet. Die Füße scheinen leicht zu federn. Im nächsten Moment wird der linke Fuß vorspringen, während die Linke den Sack der Schleuder mit dem Stein über die linke Schulter zurückwerfen und die Rechte, das Ende der Schleuder anziehend, zum Wurfe ausholen wird. Das Ganze ist ein glänzendes Bravourstück im Geiste des Quattrocento. Die Brust, die Arme, der Rücken, ja die Haare sind wahre Wunderwerke realistischer, anatomisch genauer Durchbildung.

Aber eine Wandlung naht. Das Wachsfigürchen in Casa Buonarroti (S. 10 links), offenbar das Modell für einen 1502 bestellten Bronze-David, zeigt eine geschicktere Stellung und reichere Bewegung, die an Feinheit bei weitem das übertrifft, was die langweilig gestellten, offenbar nur von Michelangelo im Block angelegten Figuren des Piccolomini-Altares (S. 12 u. 13) geben. Aber diese Wandlung tritt bewußt auf und ist offenbar auf Leonardos Einfluß, der 1500/01 nach Florenz heimgekehrt war, zurückzuführen. Drei Tondi geben uns näheren Aufschluß: die Doni-Madonna in der Tribuna der Uffizien (S. 9) mutet, trotz des Anwachsens der Proportionen, noch ganz quattrocentistisch an. Abgesehen davon, daß einige Hauptmotive, wie das tiefe Sitzen, die nackten Hintergrundfiguren, auf den Einfluß eines Quattrocentisten, des Signorelli, zurückgehen, erscheinen die outrierten Verkürzungen und Ueberschneidungen durchaus noch wie Bravourstücke quattrocentistischer Künstelei. Diese affektierten Uebertreibungen beeinträchtigen fast die monumentale Wirkung der prachtvoll ins Rund hineinkomponierten Gruppe. Dazu läßt das starke Hervordrängen des nackten, über-



greifenden Armes die edle Bildung im Ausdruck der liebevoll ihr Kind anblickenden Mutter nicht recht zur Geltung kommen.

Am meisten im Geiste Leonardos gedacht ist das Marmorrelief in London (S. 14). Wenn irgendwo, so wird man hier bei dem heiteren Spiel der Kinder an Leonardos zahlreiche Madonnenskizzen erinnert. Endlich einmal ein fröhliches Lachen, und dieses Lachen hat sicher Leonardo dem tiefernsten Michelangelo entlockt. Dazu taucht hier zum ersten Male ein bewußtes Abwägen der Linien und Gegenlinien, ein kompositionelles Verteilen der Massen auf. Wenn bei der Doni-Madonna die „interessanten“ Motive in realistischer Absicht gewählt sind, hier ist die Komposition, der Ausgleich der Massen gegeneinander bestimmend.

Eine neue Epoche in der Kunst Michelangelos beginnt, und zugleich hebt eine neue Zeit an. Die Fesseln des Quattrocento sind gesprengt. Der Geist des Cinquecento erhebt sich. An Stelle des quattrocentistischen Detailrealismus tritt jetzt cinquecentistisches weises Abwägen der Wirkungen, an Stelle des eintönigen Widerhalles der Natur ein bewußtes und individuelles Akzentuieren. Dem Erwachen eines neuen Bewußtseins gleicht diese Wandlung. Die überherrschende Macht des ordnenden Verstandes kommt zu ihrem Rechte, und wer anders als Leonardo, dieser Idealtypus höchster geistiger Kraft, konnte dieses Bewußtsein geweckt haben. Michelangelo war noch nicht das, was er uns heute gilt. Er war Anfänger, und den magischen Ausstrahlungen, die von solch großer Persönlichkeit, wie Leonardo war — gleich bedeutend als Künstler wie Gelehrter, als Musiker wie Ingenieur, vielleicht der vollkommenste Mensch, der je gelebt —, ausgehen, konnte auch er sich nicht entziehen.

Wenn nun Leonardo, dem Maler, die geschickte Zusammenordnung bewegter Figuren zum Zweck großer Massenwirkungen die Hauptsache ist, so wendet Michelangelo, der Plastiker, sich ganz der Einzelgestalt zu. Der unendliche Reichtum an Bewegungsmöglichkeiten, deren eine Figur fähig ist, geht ihm auf. Die Bewegung der Figur in sich tritt an Stelle der exaltierten Bewegung der Figur aus sich heraus, an Stelle des erregten Herumlaufens im Raum, wie es etwa Pollajuolo liebte. Alle Kontraste trägt die Figur in sich, und sie bedarf der Umgebung, des weiten malerischen Raumes nicht mehr. Sie ist sich selbst genug, und damit ist die Plastik zum ersten Male seit der Antike sich Selbstzweck geworden. Zuerst tauchen solche starken inneren Kontraste der einzelnen Körperteile zueinander bewußt in dem Tondo im Museo nazionale (S. 15) auf. Das tiefe Sitzen wie das Hochstellen des Knies verursachen scharfe Brechungen, die Drehung des Kopfes gibt eine neue Richtungsänderung: Bewegungen, die sich beim Kinde genau im Gegensinne wiederholen. Die Klarheit und Einfachheit der Motive überraschen ebenso wie die außerordentlich massige Gestaltung der Formen, die hier schwer lastend auf engsten Raum zusammengepreßt scheinen — gegenüber der Kompliziertheit der Motive und der gestreckten Proportionen in den beiden früheren Tondi.

Das Bedeutsame des Fortschrittes ist kaum zu überschätzen. Endlich ist das letzte zur ganzen Selbständigkeit der Freifigur Notwendige gefunden. Michelangelo erkannte, daß das Bewegungsmotiv eines inneren Haltes zur inneren Notwendigkeit bedarf. Die Bewegung muß in irgendwelcher Weise an die Figur gebunden sein, und diese Bindung gab er ihr in dem rein mechanischen Schwergewicht, durch das der Körper gewissermaßen ein eignes physisches Zentrum erhält. Um diesen inneren Druck der lastenden Massen dreht sich nun die Bewegung. Dieses Lasten bindet die Freiheit der Bewegung, indem es immer in die Vertikale drängt und die Bewegung der Figur als ein Ueberwinden dieses physischen Widerstandes erscheinen läßt. Auch die Antike, besonders Polyklet, kennt das körperliche Schwergewicht,

aber es erscheint nicht als ein hemmendes, sondern nur als ein den gesetzten Rhythmus der Bewegung bedingendes Element.

Die ganze Großartigkeit solcher gewaltsamen Kontrastierung der Bewegung gegen die drückende erdenschwere Last des Körpers offenbart zum ersten Male Michelangelos mächtiger Matthäus (S. 16). Wie ein verzweifeltes, hartnäckiges Ringen gegen diese Widerstände erscheint die immer wieder gebrochene, mühsam rechts aufsteigende Bewegungslinie, die nur allzu leicht und schnell links, wo sie in gleicher Richtung wie die hängende Last eilt, hinabgleitet. Man ist ergriffen von der Wucht der Gegensätze. Welch starker innerer Widerspruch kommt hier in den beiden Linien zum Ausdruck: auf der einen Seite die gebrochene, auf der andern die glatt hineilende Linie. Das, was in der Antike nur wie Variationen des gleichen rhythmischen Schwunges erscheint, repräsentiert sich hier als ein scharfer Stimmungsgegensatz: das wenn auch mühsame Ueberwinden und das leichte Nachgeben.

Ausgegangen war der Künstler offenbar von einem rein realistischen Interesse. Er hatte zunächst danach gestrebt, die organischen Funktionen der Körperteile durch andauernde Aenderungen im Richtungswinkel zu höchster Klarheit herauszuarbeiten. Die nach links sich drehenden Beine kontrastieren mit dem nach rechts zurückgeworfenen Körper und linken Arm, wozu die scharfe Gegenbewegung des Kopfes nach links kommt. Zur Klärung sind die Gelenke stark herausgedreht und die Körperteile nach Möglichkeit bloßgelegt. Nur den Leib bedeckt ein dünnes, durchsichtiges Gewand. Aber dieser starke Wechsel der Bewegungen und Stellungen erscheint nicht als etwas Leichtes, denn es ist eine schwere raumfüllende Masse, die immer wieder herumgeworfen wird. Hier zum ersten Male war



Entwurf zu der Schlacht bei Cascina
Federzeichnung in der Albertina in Wien

Hauptgruppe aus der Schlacht bei Cascina
Nach dem Stich von Agostino Veneziano

dem Michelangelo die gewaltige Beredsamkeit und Ausdrucksfähigkeit des Gegensatzes der lebhaft schwingenden Linie zu dieser lastenden Masse bewußt gewesen. Dieser Kontrast ist von jetzt an das leitende Grundmotiv in der Kunst Michelangelos. Die immer neue und reichere Gestaltung, die immer tiefere Durchdringung dieses Motivs bezeichnet den Aufstieg und die weitere Entwicklung seiner Kunst.

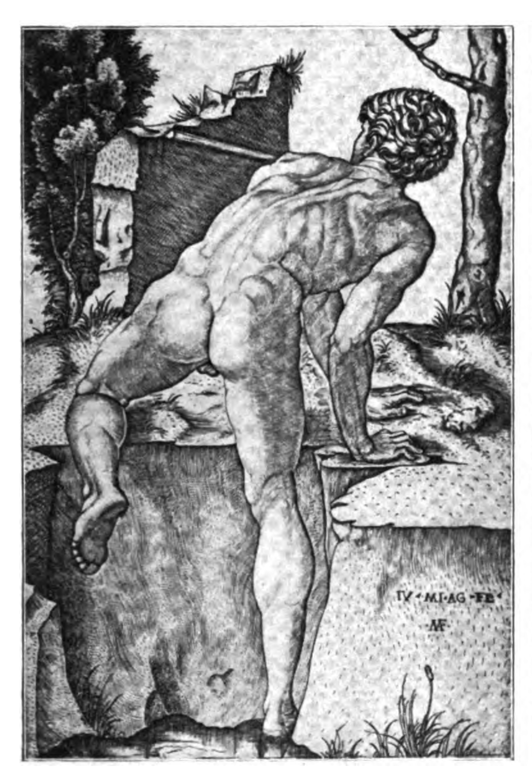
Zunächst versetzt er sich im Karton der Schlacht bei Cascina in einen wahren Rausch der Vielgestaltung künstlerischer Motive. Pietro Soderini, der Gonfaloniere der Stadt Florenz, teilt dem jungen Künstler die hohe Ehre zu, mit dem viel älteren, großen Leonardo konkurrieren zu dürfen. Diesem war schon im Frühjahr 1504 der Auftrag gegeben zu einem Fresko mit einer Darstellung aus der Ruhmesgeschichte von Florenz, das den großen Rathaussaal schmücken sollte. Bald darauf, am 14. August, erhielt Michelangelo den gleichen Auftrag.

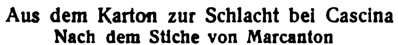



**Aus dem Karton zur Schlacht bei Cascina**
**Nach dem Stiche von Marcanton**

Während Leonardos Fresko wirklich zur Ausführung gelangte, ist Michelangelo noch nicht einmal zur endgültigen Vollendung des Kartons gekommen. Seine Berufung nach Rom 1505 unterbrach die Arbeit. 1506 nach Florenz zurückgekehrt, arbeitete er wieder einige Monate am Karton. Dann blieb er liegen und wurde unvorsichtigerweise dem Studium der Künstler freigegeben. Nicht Bandinellis Untat, wie Vasari erzählt, sondern der Leichtfertigkeit der Kopisten wird er schließlich zum Opfer gefallen sein. Eine geistreiche Gesamtskizze in der Albertina (vgl. die Abb. S. XVIII), ein schlechter Stich des Schiavonetti und eine ganz flüchtige Grisaille in Holkham geben ein ungenaues Bild vom Ganzen. Stiche nach einzelnen Gruppen und Figuren und ebenso Zeichnungen müssen ergänzend eintreten. Von Agostino Veneziano stammt ein Stich der Hauptgruppe (1523, B. 423; Nachstich im Gegensinn von 1524, vgl. Abb. S. XIX), der Wegschreitende (il Aregozzo) von demselben. Die besten Nachbildungen sind die Stiche des Marcanton: die sogen. Kletterer von 1515 (B. XIV, 487, vgl. obige Abbildung), der Emporsteigende (B. 488, vgl. Abb. S. XXI) und der in die Hosen Fahrende (B. 472, vgl. Abb. S. XXI).

Was das Ganze betrifft, so charakterisiert schon die Wahl des Motives, wobei dem Künstler freie Hand gelassen war, ganz den Geist Michelangelos im Gegensatz zu Leonardo. Dieser, durchaus Maler, wählt eine Szene aus der Reiterschlacht von Anghiari. Eine in rasendem Kampfe zu dichtem Knäuel zusammengeballte wirre Masse von Reitern und Fußsoldaten befriedigt sein Verlangen nach Massendarstellungen und mächtigen Gruppierungen. Konzentrisch ausstrahlend lösen und lockern sich allmählich die Massen. Den Plastiker Michelangelo dagegen konnte nichts mehr als die immer neue, immer reichere Gestaltung der bewegten Figur reizen, und so wählt er eine Szene aus dem Kampf der Florentiner gegen die Pisaner bei Cascina, wo Soldaten



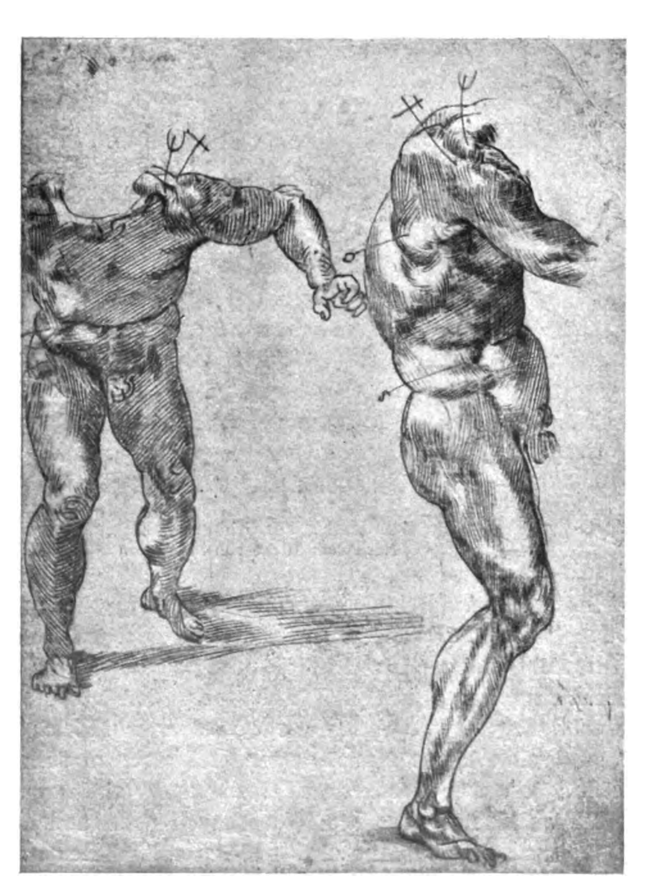

Aus dem Karton zur Schlacht bei Cascina
Nach dem Stiche von Marcanton


Aus dem Karton zur Schlacht bei Cascina
Nach dem Stiche von Marcanton

beim Bade von dem Feinde überrascht werden. Nackte Gestalten fahren auf, erheben sich, stürzen zu den Kleidern, zu den Waffen. Dem Reichtum an künstlerischen Bewegungsmotiven kompliziertester Art steht eine außerordentliche Sorgfalt der Durchmodellierung gegenüber. Daß es dem ehrgeizigen jungen Künstler besonders um die Vorzüglichkeit der realistischen Durchbildung zu tun war, beweist eine Anzahl Zeichnungen (zumeist in der Albertina). Er wählt die kompliziertesten Stellungen in dem fast quattrocentistischen Streben, Meisterstücke anatomischer Ausführung und Verkürzung zu geben (vgl. die Abb. S. XXII). Bis ins kleinste sind die Körper nach dem Modell durchgearbeitet. Neben einzelnen Detailstudien zu Muskeln, zu Armen und Beinen stehen Studien zu ganzen Figuren, die klarer fast als seine fertigen Werke die eigne Auffassung Michelangelos offenbaren. Hier lebt nichts mehr von dem kleinlichen, im Detail sich verlierenden Geist des Quattrocento. So sehr ihn die Durchbildung der

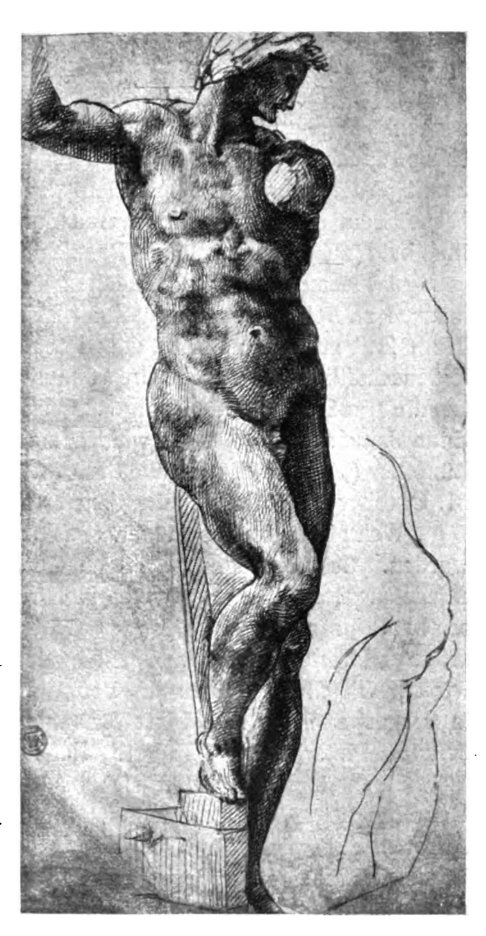
Einzelform interessiert, die Umrißlinie erscheint in ihrem einheitlichen Fluß durchaus als das Umfassende, Beherrschende des Ganzen. Dieser mit festem, nie unterbrochenem Strich angelegten Silhouette — auch in Marmor erscheint sie mit Hilfe von Bohrlöchern immer scharf vorgezeichnet — tritt eine außerordentlich weiche Innenmodellierung entgegen, wo jedoch nie eine Einzelform etwa durch harten Umriß gesondert erscheint. Die stark hervorquellende Masse setzt dem Schwung der umspannenden Linie große Widerstände entgegen. Der Kampf dieser beiden Elemente, das des stürmenden Vorwärts und das des hemmenden Widerstrebens, wird zusehends leidenschaftlicher. Die Massen drängen mehr und mehr heraus, indes, wenn sie auch die umfassende Linie zum Anschwellen, zu Wendungen und Neigungen zwingen, durchzubrechen vermögen sie nicht.

Mehr und mehr ist es Michelangelo klar geworden, daß des Künstlers Sprache eine Zeichensprache ist. Linie und Masse, diese rein physischen Elemente, sind seine Zeichen, und ihr Kampf untereinander muß zum beredten Ausdruck verschiedenster psychischer Stimmungen werden. Bald scheint ihm jener äußere Widerspruch den inneren Widersprüchen seiner Persönlichkeit zu den hemmenden Elementen des Lebens, zu den Schicksalsmächten und der Welt zu gleichen. Er kommt zu einem herben, fast rauhen Betonen dieses Widerspruches, und das ist vielleicht das Modernste im Wesen Michelangelos. Er vollendet damit die hohe Tat der Renaissance zur Befreiung des individuellen Menschen von den Fesseln der Unterordnung, indem er endlich die bildende Kunst von den Fesseln andrer Kunst und der Religion befreite und ihrer sinnlichen Zeichensprache eigne Ausdrucksfähigkeit verlieh. Als alleinigen Inhalt gab er sein inneres Denken und Fühlen. Er tritt damit in schärfsten Widerspruch nicht nur zum Mittelalter, sondern auch zur Antike. Diese hatte durchaus Beruhigung individueller Empfindung, ihre möglichste Unterordnung unter die allgemeinen Schönheitsgesetze erstrebt. Das Christentum setzte an Stelle dieses sinnlichen Behagens, das im harmonischen Ausgleich das Ziel der Kunst suchte, ein höheres sittliches Gleichgewicht, d. h. die Unterordnung des persönlichen Fühlens unter die Gesetze edler Mensch-



Studien zur Schlacht bei Cascina
Zeichnung in der Albertina in Wien

lichkeit. Michelangelo zuerst drängt bewußt seine eignen Empfindungen hervor. Seine Kunst wird ihm durchaus die Sprache seiner Seele. Die schwingende Linie bedeutet ihm den lebensprühenden, leidenschaftlichen Geist, und die erdenschwere, plumpe Masse gleicht der Trägheit des Körpers, dem Widerstand der irdischen Gewalten. Die Linie bändigt diese tote Masse zur lebensvollen Form. Sein Geist packt die träge Welt und drückt ihr seine Empfindungen auf. Die Darstellung jenes physischen Widerspruchs wurde ihm zum Ausdruck seiner psychischen Empfindungen. Alle Empfindungen und Stimmungen erwachsen ja aus Widersprüchen. Nur wenn wir in uns oder außen in der Welt Widerständen begegnen, werden wir unsrer selbst bewußt, nur in Berührung fühlen wir. Nach Ueberwinden von Widerständen fühlen wir uns frei, während das Bewußtsein der Schwäche, gegen solche Kräfte nicht ankämpfen zu können, uns bedrückt. Im Widerspruch zur Welt wächst das Gefühl der Persönlichkeit. Je froher Michelangelo sich fühlt, um so leichter läßt er die Linie schwingen und um so schneller erhebt sie die träge Masse zur Form. Je drückender die Stimmung ist, um so größere Massenwiderstände sind zu überwinden. Michelangelos „l'art pour l'art“ ist nichts weniger denn ein fades akademisches Abrechnen mit den Schönheitsgesetzen oder optischen Effektmittelchen. Auch der raffinierteste Kontrapost ist durchdrängt von innerer Leidenschaft, nichts weniger denn Konstruktion oder Mache. Der Rhythmus seiner Bewegungen ist nicht ein Schönheitsrhythmus, sondern gleich der Melodie in der Musik ein Stimmungsrhythmus, bewegt durch die Leidenschaften und Empfindungen, die seine große Seele durchwühlen.



**Studie aus der Zeit um 1504/05**
**Zeichnung im Louvre in Paris**

Mit solchen Vorstellungen müssen wir herantreten an das Meisterwerk, das uns den Genius in der Vollkraft des Geistes, hoch am Zenit seines Künstlerschaffens strahlend offenbart, an die Decke der Sistina.

Im März 1505 war Michelangelo vom greisen Papst Julius II. auf Veranlassung des Giuliano da San Gallo nach Rom befohlen worden. Nach längerem Zaudern hatte ihm der Papst den Auftrag für sein Grabdenkmal gegeben. Damit begann die Tragödie des Denkmals (la tragedia del sepolcro), von der wir später reden werden. Die Intrigen Bramantes, der seit 1506 Architekt von St. Peter war, verhinderten die Weiterführung. Michelangelo floh im März 1506 nach Florenz. Der Papst suchte eine Aussöhnung, die Ende November in Bologna erfolgte. Damals wurde Michelangelo beauftragt, eine große Bronzestatue Julius' II. zu machen. Am 21. Februar 1508 wurde die Statue über dem Portal von S. Petronio aufgestellt. Bald danach, am 30. Dezember 1511,

wurde sie bei der Rückkehr der dem Papste feindseligen Bentivoglio zertrümmert und die Bronze an Alfonso d'Este zum Gießen von Kanonen verkauft. Im März 1508 kehrt Michelangelo nach Rom zurück, und nun gibt ihm der Papst, veranlaßt durch neue Intrigen Bramantes, der Michelangelo von seinen plastischen Arbeiten ablenken wollte, den Auftrag zur Bemalung der Decke in der Kapelle Sixtus' IV. Dort, wo kaum ein Menschenalter früher die bedeutendsten Maler Italiens Wandfresken ausgeführt hatten, mußte er sein Bestes zu schaffen versuchen.

Der Ehrgeiz, auch als Maler das Höchste zu leisten, war aufs äußerste gereizt und der Ansporn zu allerhöchster Kraftanstrengung gegeben. Am 10. Mai 1508 beginnt er mit der Arbeit. Das von Bramante gebaute Gerüst taugt nichts. Er baut sich selbst ein neues. Der erste Bewurf fällt ab, er muß erst nach einer brauchbaren Mischung suchen. Francesco Granacci wirbt für ihn Gehilfen in Florenz, Giuliano Bugiardini, Jacopo Indaco, Angelo Donnino, Bastiano da San Gallo, Jacopo da Sandro werden genannt. Aber einer nach dem andern wird fortgeschickt, und Michelangelo führt das ganze Werk allein aus. Anfänglich waren nur zwölf Apostel geplant, aber der Plan erscheint ihm bald zu einfach. Seine Phantasie, seine Schöpferlust verlangt nach mehr. Gewaltige Heerscharen von Gestalten — 343 ($7 \times 7 \times 7$) sollen es im ganzen sein — müssen auftreten, die Wunderkraft seines Schöpfergeistes zu künden. Er nimmt sich kaum Zeit zum Essen. Auf dem Rücken liegend führt er die mühsame Arbeit aus. Der leidenschaftlich-jugendliche Greis Julius ist ungeduldig und drängt. Am 1. September 1510 ist die große Wölbung fertig. „Quasi finita la volta." Eine kleine Pause tritt ein. Ende Januar 1511 geht er wieder an die Arbeit. Die Zwickel, Gewölbekappen und Lünetten („teste e faccie di ditta capella") sind im Oktober 1512 vollendet, und am 31. Oktober wird die Kapelle dem Publikum geöffnet.

Wenn irgendwo, so ist hier etwas ohnegleichen weder vorher noch nachher geschaffen worden. Schon zu der mächtigen Gesamtanlage Analogien zu finden ist unmöglich. Michelangelos Phantasien verlangten nach größtem Reichtum an Einzelgestalten, und so baute er sich ein kolossales Scheingerüste, das er mit einer Fülle verschiedenartigster Figuren bedeckt. Nicht in der Antike, nicht sonst in der Renaissance finden wir ein Gleiches. Die Antike kennt nur die ornamentale Dekoration, die bestenfalls in ausgesparten Feldern Platz für bildartige Figurendarstellungen läßt. Die umbrische Schule, Pinturicchio, Perugino, Raffael, übernahmen diese Art Flachdekoration. Die Florentiner dagegen hatten sich bis dahin mit einzelnen, auf Wolken schwebenden Gestalten begnügt. Und offenbar ging auch Michelangelos erster Plan mit den zwölf Aposteln auf solche Vorbilder zurück. Aber die Decke bedurfte in ihrer außerordentlichen Größe einer größeren Masse von Figuren. Es ist nun bezeichnend für Michelangelos großen, durchaus plastischen Sinn, daß er nicht nur auf jedes kleinliche Ornament verzichtet — das Gerüst ist ganz kahl —, sondern daß er auch malerische Effekte mit optischen Täuschungen u. s. w. nicht sucht. Gerade letzteres muß hervorgehoben werden gegenüber dem malerischen Stil des Correggio, dessen wunderbar illusionäre, den Raum ins Unendliche erweiternde Deckenmalereien dem plastischen Prinzip des Florentiners durchaus entgegenstehen.

Michelangelos Decke ist nicht ein einheitliches, auf einen Standpunkt hin berechnetes, malerisches Ganze. Figur steht isoliert neben Figur, Bild neben Bild, jedes ein abgeschlossenes für sich bildend. Die große gleichmäßige Flächengliederung erleichtert den Ueberblick: an der Höhe des Flachgewölbes läuft ein mächtiger Streifen mit neun großen Bildern, vier größeren und fünf kleineren, in denen die Geschichte der Genesis und Noahs erzählt sind. Den kleineren Bildern sind zur Flächenfüllung je vier Sklaven zugeordnet, die paarweise als Pendants rechts und links von kleinen

bronzefarbenen Medaillons sitzen. Den tragenden, abfallenden Teil des Gewölbes füllen zwischen den einschneidenden Kappen mächtige Gestalten von sieben Propheten und fünf Sibyllen. In den Lünetten und Zwickeln selbst sitzen die Vorahnen Christi. Dazu kommt noch eine große Zahl Füllfiguren, die bald über den Zwickeln als ruhende Gestalten u. s. w., bald an den Pilastern als Putten erscheinen.

Der beliebige Wechsel der Größenmaße spricht a priori noch mehr als die gleichmäßige Wiederholung verschiedener gleichgearteter Gestalten und Gruppen gegen die Absicht einer einheitlichen Gesamtwirkung. Wenn wir in die Kapelle eintreten, überschauen wir ein in rhythmische Wiederholungen gegliedertes Ganze. Ein eigentümlicher Widerspruch zeigt sich von Anfang an. Dem Eintretenden präsentieren sich die späteren Erzählungen zuerst, und das Auge wird rückwärts geführt. Und in gleicher Weise nach rückwärts schreitend, ist die Ausführung Michelangelos gegangen. Zuerst erscheinen die Darstellungen aus der Geschichte Noahs mit irdischen Erdengestalten von nicht außergewöhnlichen Proportionen. Dann beobachten wir sogar einen scharfen Schnitt in der Erzählung. Michelangelo bricht ab. Die Erzählung von Kain und Abel auslassend führt er uns direkt ins Paradies. Die Proportionen steigern sich ins Monumentale, und von jetzt an wachsen die Gestalten mehr und mehr ins Allgewaltige. Wir fühlen das immer wildere Aufflammen der Schöpferleidenschaften, bis im letzten Bilde, dem ersten Schöpfungstage, Gottvater selbst wie ein rasender Wirbelsturm im wilden Chaos erscheint. Diese stetige Steigerung läßt keinen Zweifel darüber, daß dieser mächtige Mittelstreif in einem Zuge bis zur großen Unterbrechung 1510 ausgeführt wurde. Es geht mit solch hinreißender Gewalt vorwärts, daß wir uns diesem Gang der Ausführung, nicht etwa dem umgekehrten Schritt der Geschichten hingeben müssen, um zur vollen, berauschenden Erkenntnis der sich dehnenden Schöpferkraft des Meisters zu gelangen. Bei der Betrachtung der Abbildungen möge der Leser daher auf S. 29 beginnen und nach rückwärts schreiten bis S. 21.

Schon die ersten Bilder lassen bei genauer Prüfung eine Aenderung gegen früher erkennen. Bei einem Vergleich der Akte auf dem Schlachtenkarton mit denen auf der verwandten Darstellung der Sintflut (S. 28) bemerken wir das Heranwachsen der Proportionen von florentinisch-quattrocentistischer Schlankheit und Eckigkeit zu weicher Fülle und Schwere. Schon einmal hatten wir ein Gleiches beobachtet. Es war bei den Gestalten der Arca, und der Grund war hier wie da der gleiche: es ist der Einfluß des Jacopo della Quercia. Es ist kein Zweifel, die Reliefs des Quercia am Portal von S. Petronio haben auf Michelangelo, der kurz vorher, bis zum Februar 1508, in Bologna gewesen, gewirkt. Auch da ist die Genesis bis zur Geschichte Noahs gegeben, und die Grundidee zum Plan mag Michelangelo diesen Reliefs entnommen haben. Erscheinen doch seine Fresken schon bei der Nebensächlichkeit, mit der die Umgebung und der Hintergrund behandelt sind, eher wie gemalte Reliefs. Eine ansteigende Linie genügt dem Künstler, um die gebirgigen Höhen, ein Kräutlein, um die fruchtbare Erde, die grünende Wiese anzudeuten. Welche Entwicklung seit Ghibertis plastischen Malereien! Alles ist durchaus plastisch empfunden. Es ist gemalte Plastik.

In dieser Auffassung nun, aber noch mehr in der großartigen, wuchtigen Formgestaltung liegt der bedeutsame Einfluß Quercias, ganz abgesehen von direkten Entlehnungen einzelner Figuren, ganzer Kompositionen. Fast plumpe Körpermassen von gewaltigen Proportionen drängen aus den Rahmen heraus gleich den Gestalten des Quercia. Der Adam auf der Vertreibung aus dem Paradies (S. 26), deren Komposition dem Vorbilde entnommen ist, hat nichts mehr gemein mit den Gestalten des Schlachtenkartons. Nur in der leidenschaftlich dramatischen Schilderung, in der inneren Vertiefung scheint der Realismus des Florentiners sich zu offenbaren. Die schmerzvoll abwehrende Gebärde

des Adam und die schamvoll sich versteckende, heimlich davoneilende Eva sind ebenso fein psychologisch durchdacht wie am Sündenfall die leidenschaftliche Gebärde des den Zweig niederbeugenden Mannes und das träge Daliegen des sinnlichen Weibes.

Aber welchen Fortschritt bedeutet Michelangelo gegenüber dem unsicheren, unklaren, wenn auch erfindungsreichen Gotiker Quercia! Die ganze Fülle realistischer Erkenntnisse, die das fleißige Quattrocento hinzugebracht hatte, und ein außerordentliches technisches Können verleihen dem Renaissancemeister die Kraft, wundersamen Ideen volle, überzeugende Wahrheit zu geben. Das sind nicht mehr schwankende, geistige Visionen, das sind greifbare Gestalten. Alle Naturgewalten scheinen verkörpert, alle Urkräfte im Menschen und im weiten All versinnlicht.

Kann die Attraktion der Massen zueinander ausdrucksvoller gegeben werden als in der Erschaffung der Eva (S. 25)? Nicht in Berührung, sondern mit wunderbarer magischer Anziehungskraft vermag die mächtige Hand des gewaltig-massigen Gottvaters die Gestalt der Eva zu erheben. Die Profilgestalt strebt in lebensvoll aufsteigender großer Silhouette nach rechts aus dem Leib des schlafenden Adam empor, dessen in wirren Linien auseinander gehende Glieder so ganz die Widerstandslosigkeit der leblosen schlaffen Masse auszudrücken scheinen. Wie naturwahr ist diese scheinbar formlose Gestalt durchgebildet im Gegensatz zu dem unsicher gezeichneten Adam des Quercia.

Aber die schöpferischen Gewalten mußten noch anders tätig sein. Wo hat Michelangelo machtvoller als in der wunderbaren Schaffung Adams (S. 24) die lebenspendende Kraft der Linie gestaltet? Einem wilden Sturmwind im Wolkenstrudel gleich stürmen von rechts her die von dem flatternden Mantel Gottvaters umfaßten himmlischen Gewalten. In wildem Durcheinander rasen die Linien und sammeln sich in ihrem Richtungsschwung nach links, um im Arm und schließlich im gestreckten Zeigefinger des Schöpfers die letzte Konzentration zu finden. Und über diesen Finger, mit dieser Linie strömt Leben in den kaum berührten Finger, in den Arm, in die Gestalt des Adam über. Der Leib füllt sich mit Lebenskraft, er richtet sich auf aus lebloser Masse zum kraftvollen Körper. Das Bewußtsein erwacht. Der träumerisch-sehnsuchtsvolle Blick ist dorthin gerichtet, woher er die Kraft strömen fühlt.

Die weiteren Schöpfungstage lassen die Gestalt Gottvaters ins Allgewaltige wachsen. Das sind nicht irdische Gestalten von menschlichen Proportionen, sondern ungeheure Massen. Große einfache Gesten deuten nur mehr den Willen des Allgewaltigen an. Der höchste der Geister, schwebt er nicht gleich schwerem Nebel über den Wassern bei der Scheidung von Erde und Wasser (S. 23)? Eine mächtige Hand erhebt sich, greift aus der Wolke hervor, und die Scheidung hat sich vollzogen. Aber die zu bezwingenden Massen werden immer unfaßbarer und die aufgewendeten Kräfte immer ungeheuerlicher. Ein wildes, zorniges Rasen durchfährt den Körper; und doch genügt ein Fingerzeig, die Sonne und den Mond an das Firmament zu bannen (S. 22). Ein Vorstrecken des in die Tiefe rasenden Schöpfers läßt die Erde erstehen und dort Pflanzen wachsen. Zum Schluß: das chaotische Gewirr zum Anbeginn; es erscheint unbezwingbar, und wie im mächtigen Wirbelsturm will der schöpferische Geist sich selbst aus dem All herauslösen und das Chaos klären in Licht und Finsternis (S. 21).

Zu diesen heiligen Geschichten kommen die mächtigen Gestalten von sieben Propheten und fünf Sibyllen: Jonas, Jeremias, Daniel, Hesekiel, Jesaias, Joel, Zacharias. Die Sibyllen hat man wegen ihrer ungewöhnlichen Fünfzahl mit den fünf Weltteilen identifiziert. Delphica = Griechenland, Erythrea = Großgriechenland, Cumaea, die Tiburtina ersetzend = Italien, Persica = Asien, Libyca = Afrika. Jedenfalls läuft auch hier die historische Folge der Zeit ihrer Entstehung entgegen. Man beginne mit Zacharias (S. 35), um dann gleichmäßig nach vorn bis S. 30 und nach hinten bis S. 41

zu gehen. Wenn wir die ganze Masse der Einzelfiguren der Decke nachprüfen, so erkennen wir, daß allein das Sitzmotiv den Künstler interessiert hat und er es in einer unendlichen Fülle von Variationen jeder Art ausgebeutet, wenn nicht erschöpft hat. Wir wissen, die Bereicherung der Plastik mit neuen künstlerischen Motiven rein im Sinne des künstlerischen Problems ist eine der größten Errungenschaften Michelangelos. Er hat nicht nur das Motiv der stehenden Figur zu höchstem Reichtum entfaltet, sondern er brachte auch ganz neue Motive hinzu: d. h. die sitzende, die liegende und die kniende Figur.

Zunächst kam das Sitzmotiv. Es war nichts absolut Neues in der Kunst der Renaissance. Am Beginn der Renaissance stehen die vier sitzenden Evangelistenstatuen im Dom von Florenz. Aber selbst in der mächtigen Gestalt Donatellos ist das Motiv nicht verstanden. Das Quattrocento meidet sitzende Figuren. Die schlanke, stehende Figur entsprach ihren Neigungen zu gewisser magerer Eleganz mehr. Die Bronzestatue des sitzenden Papstes Innocenz VIII. von Antonio Pollajuolo ist die erste bedeutsame Sitzfigur, die, gemeinsam mit den sitzenden allegorischen Gestalten der Tugenden an diesem Grabmal, gewiß Einfluß auf Michelangelo gehabt hat. Ebenso haben einige Sitzfiguren Sansovinos das Denkmal Julius II. beeinflußt, wo schon im ersten Entwurf 1505 Sitzfiguren auftauchen. Für die Weiterentwicklung jedoch ausschlaggebend wurde die Gestalt des 1506 gefundenen Laokoon, den Michelangelo als einer der ersten am 14. Januar mit Giuliano da San Gallo besichtigt hat. Ob für die Sitzfigur des Papstes Julius II. in Bologna Pollajuolo oder der Laokoon bestimmend war, ist nicht mehr festzustellen. An der Decke endlich erscheint das Sitzmotiv zum äußersten ausgebildet. Bei den bekleideten Propheten und Sibyllen werden wir nach direkten Anklängen an den Laokoon nicht suchen. Nur den unendlichen Reichtum an Bewegungsmöglichkeiten der Sitzfigur hatte er an der Antike erschaut. Nun schwillt es an. Des Künstlers Phantasie erhitzt, berauscht sich. Hier, bei diesen gleichartigen Gestalten, die ein gemeinsames Motiv in verschiedenen Variationen geben, können wir das wilde Anwachsen der Leidenschaften Michelangelos besser erkennen als an den verschiedenartigen Bildern. Ein leises Glühen, ein Aufleuchten, ein heiß loderndes Feuer, ein brausender Orkan. Immer rauschender, großartiger werden die Varianten dieser einen Melodie.

Zacharias, Joel, Delphica, Erythrea — sie geben noch den Alltagszustand des ruhigen Dasitzens beim Lesen. Die Facestellung wechselt mit dem Profil. Die Gestalten werden noch fest umschlossen gehalten von den geraden Linien der Architektur. Das Stadium der Erleuchtung folgt, der himmlische Geist kommt über sie. Jesaias und Hesekiel werden in ihrem Sinnen aufgerüttelt, ein Engel flüstert ihnen Gottes Worte zu. Das seherische Schauen beginnt, die Gestalten wachsen im Sichaufrichten, sie rütteln schon an den Pfeilern des Gerüstes und drängen aus der Architektur heraus. Aber des Gottes Wahrspruch soll ausgelegt werden. Cumaea, Persica, Daniel, Jeremias geben in wunderbarer Steigerung ins Allgewaltige die Zustände der geistigen Arbeit. Das Anhören des Spruches, das Nachschlagen, das Abschreiben der Auslegestellen und das schwere Nachsinnen, die insichgehende Betrachtung folgen einander. Was kümmert diese mit Gott und sich selbst beschäftigten Geister die Umgebung? Sie drängen aus dem Rahmen, überschneiden die Architektur und wachsen darüber heraus. Mit dem Sichdehnen und Zunehmen der tätigen Geisteskräfte schwellen auch die Körpermassen ins Gewaltige. Welch mächtigen Fortschritt bedeutet dieser Jeremias gegenüber den früheren Gestalten! Ein fast unförmlicher Koloß, eine in sich brütende schwere Masse! Zudem ist mit der Fülle der Formen auch die Macht des Lichtes gewachsen, und wie schon in den letzten Bildern, scheinen fast malerische Motive die Oberhand zu gewinnen. Das Licht, das



zuerst gestaltlos, ohne Kraft war, ergießt sich hier in breitem Strom über die Gestalten und gestaltet sie, mächtig aus der Tiefe hervorholend, zu monumentaler Lebenskraft. Schließlich kommt es zu einem wilden Durchbrechen aller Schranken. Die Stunde des Nachsinnens ist vorüber. Die Libyca legt das Buch beiseite, zugleich wie zum Fortgehen sich erhebend, um das Wort Gottes dem Volke zu künden. Jonas dagegen bricht unbändig heraus, das Wort Gottes zur Tat zu machen. So hat das stete Anwachsen der Begeisterung und Schöpferkraft Michelangelos mehr denn kluge Verstandesberechnung es gefügt, daß dem Eintretenden die kleinen frühen Gestalten nahe sind, während, je weiter das Auge schweift, um so mehr die Formen ins Kolossale anwachsen und die Massen fast malerische Breite annehmen. Das Licht erhebt sich zu raumbildender Kraft, und Jonas als Schlußstück, das Auge schon aus der Ferne mächtig zu sich emporhebend, erscheint in seiner richtigen Verkürzung fast schon als Berechnung auf illusionäre Wirkung.

Bei den Sklavengestalten, diesen Schöpfungen rein künstlerischer Phantasie, läßt uns Michelangelo in höchsten Genüssen abgeklärter Künstlerfreude schwelgen. Es beginnt ein Jubeln und Jauchzen in Kontrasten und Bewegungsmotiven, bis es in taumelnden Rausch und machtvolles Brausen übergeht. Alles, was der Laokoon angeregt hat, klingt hier vielfältig aus.

Wir sehen in der ersten Gruppe (S. 50—53) die gleichen, noch relativ ruhigen Bewegungsmotive in regelmäßiger Wiederholung bei den Pendants. In der zweiten Gruppe (S. 48 u. 49 und 54 u. 55) werden die Bewegungen schon erregter. Die Beinstellungen sind bei den jeweiligen Pendants noch die gleichen, aber Oberkörper und Arme sind differenziert in Stellung und Bewegungsrichtung. Die Körpermassen sowohl wie die Kontraste steigern sich in Gruppe III (S. 46 u. 47 und 56 u. 57). Die Körper haben bei den Pendants zwar dieselbe Haltung, aber Arme wie Beine sind durchaus differenziert. Die Gruppe IV (S. 44 u. 45 und 58 u. 59) läßt die Figuren ins Gewaltige anwachsen. Sie greifen über die bis dahin doch ungefähr bindende Architektur wild hinweg. Nur der gleich nach der Mitte gerichtete Kopf und gewisse gleichgeartete Gegensätze in den Motiven halten die beiden Pendants gegeneinander im Gleichgewicht. Schließlich in der Gruppe V (S. 42 u. 43 und 60 u. 61) haben die beiden Pendants nichts mehr miteinander gemein als das Massige in ihrer kolossalen Bildung und die gleiche Beleuchtung. Besonders die Gestalten über dem Jeremias (S. 42 u. 43) erscheinen mehr als alles andre, das Michelangelo je geschaffen, von malerischem Geiste beherrscht. Man vergleiche die mit breiten Lichtern und weichen Schatten geknetete Figur des einen Sack auf den Rücken hebenden Sklaven (S. 42) mit den streng gezeichneten und sorgsamst durchmodellierten Gestalten der Gruppe I. Der mächtige Fortschritt ist klar, aber ebenso sicher ist, daß auch hier Michelangelo sein plastisches Prinzip nicht durchbricht. Trotz der mächtig anschwellenden Massen und breiten Lichter bleibt die Linie, links leichtwellig aufsteigend und rechts vielfach gebrochen, in sich zusammensinkend, Siegerin und bildet eine scharf abschließende Silhouette.

Eine malerische Beziehung der Figur zur Umgebung ist auch hier nicht gegeben. Der Hintergrund, die glatten mageren Flächen des Gerüstes haben überall nur als Folie zu wirken, um die Fülle und Wucht der weich modellierten Massen hervorzuheben. Die geraden Linien mit den eckigen Brechungen sollen einen Kontrast abgeben zu dem lebensvoll weichen Fluß der Umrißlinien. Am geistreichsten spricht sich dieses gegenseitige Steigern aus in der Art, wie Michelangelo die Falten eines Gewandes so legt, daß sie, akkordierend, die Richtung des Umrisses begleiten (vgl. S. 45, 61 u. s. w.). Gegenüber dieser allgemeinen, einfachen Linie sollen dann die feinen Vibrationen und Schwingungen der Silhouette um so zarter und lebens-

voller erscheinen. Das ist übrigens ein von Michelangelo schon früh in seinen Marmorarbeiten angewendetes Mittel (vgl. das Tondo in London S. 14).

Am 1. September 1510 hatte Michelangelo den Mittelteil vollendet. Mit gewaltiger Aufopferung aller Kräfte hatte er ihn in einem Zuge ausgeführt. Aber nach solcher Anspannung mußte unbedingt eine Erschlaffung folgen, und diese zeigt sich deutlich an den Zwickeln und Lünetten, deren Ausführung Anfang 1511 begann. Schon in den großen Eckzwickeln, die in figurenreichen Darstellungen „Rettungen des auserwählten Volkes“ erzählen, fühlen wir das Nachlassen künstlerischer Phantasie und ordnender Gewalt. Starke Neigungen zum Bizarren, Gesuchten drängen hervor. Die Gestalt des gefesselten Haman (S. 62) ist zwar von wunderbarer Kraft im Schmerzensausdruck. „Die eherne Schlange“ (S. 63) gleicht in ihrem wilden Durcheinander mehr einer Parodie auf den Laokoon. In „David und Goliath“ (S. 65) scheint der Künstler seine frühere Auffassung der David-Gestalt sarkastisch zu widerrufen. Endlich leitet „Judith und Holofernes“ (S. 64) von dem großen historischen Drama hinüber zum genrehaften Herausheben der Nebenszenen.

Dies Genrehafte der Erzählung steigert sich in den Zwickeln und Lünetten zu fast pietätloser Darstellung der Vorahnen Christi, die als gewöhnliche Alltagsmenschen bei häuslicher Beschäftigung geschildert sind. Der große Dramatiker und ernste Formbildner, der alle himmlischen, übernatürlichen Gewalten im Menschen entfesseln, in der menschlichen Erscheinung binden wollte, offenbart sich hier als der erste Genremaler Italiens. Es sind Szenen aus dem Alltagsleben, weitab von tiefem, religiösem Geiste. Der untere Abschluß der Decke scheint das allmähliche Ausgehen, Verglimmen des einstigen Feuers zu bedeuten. Und doch wie glüht es noch, wie lebensvoll und erfindungsreich erscheinen diese Gestalten gegenüber den langweilig gestellten Papstfiguren der Botticelli und Ghirlandajo dicht darunter. Hier das Quattrocento und die schlanke stehende Figur, dort das Cinquecento und die in sich gedrückte, aber reich belebte Sitzfigur.

Mit solchen Erdenszenen schließt das göttliche Werk Michelangelos ab. Die gewaltigen Töne verhallen, sie verklingen in einheitlichem Klang. Wie ein mächtiges inneres Erlebnis erscheint das Ganze. Der Aufstieg, das Schweben des Adlers über allen Gipfeln und das mähliche Sichherabsenken zur Erde, alles ist so wunderbar einheitlich gestaltet, daß wir seinen Schwingungen folgen müssen. Gleich einer mächtigen Figurensymphonie oder gleich Chören vorüberschreitender Sänger in der Ferne tönend, rauschend, anschwellend und verklingend, erscheint das Ganze, und was sie künden, sind die Leidenschaften, die Erregungen ihres Meisters und Schöpfers. Aber nicht leichte, momentaner Laune oder äußeren Animationen entsprungene Empfindungen sind es, sondern große, innere Stimmungen. Vor solch wunderbarer Einheit, vor solcher Geistesklarheit und Seelengröße, wo menschliche Phantasien, mit göttlicher Gewalt machtvoll gestaltet, in höchster Vollkommenheit erscheinen, wird uns die ganze überirdische Größe Michelangelos klar, neben dem wir nur den Namen des andern Titanen im Geisterreich der Künste nennen können: Beethoven.

Im Oktober 1512 ist das Riesenwerk der Decke vollbracht. Der Künstler kehrt in sein Atelier zurück. Der zweite Akt in der Tragödie des Grabmals beginnt. Der Papst, der ja den Auftrag nur gegeben hatte, da ihm nichts Besseres einfiel, war nicht allzu lebhaft interessiert. Bramantes Bemerkung, das wäre doch ein bedenklicher Hinweis auf den nahenden Tod, soll genügt haben, den am Leben hängenden Greis davon abzubringen. Immerhin erfüllten ihn große Pläne. Zur Verkündigung seines Ruhmes an die Nachwelt sollte ein Grabmal erstehen von ungeahnter Großartigkeit und nie dagewesener Pracht. Ein mächtiger Freibau in einer Kapelle von St. Peter sollte

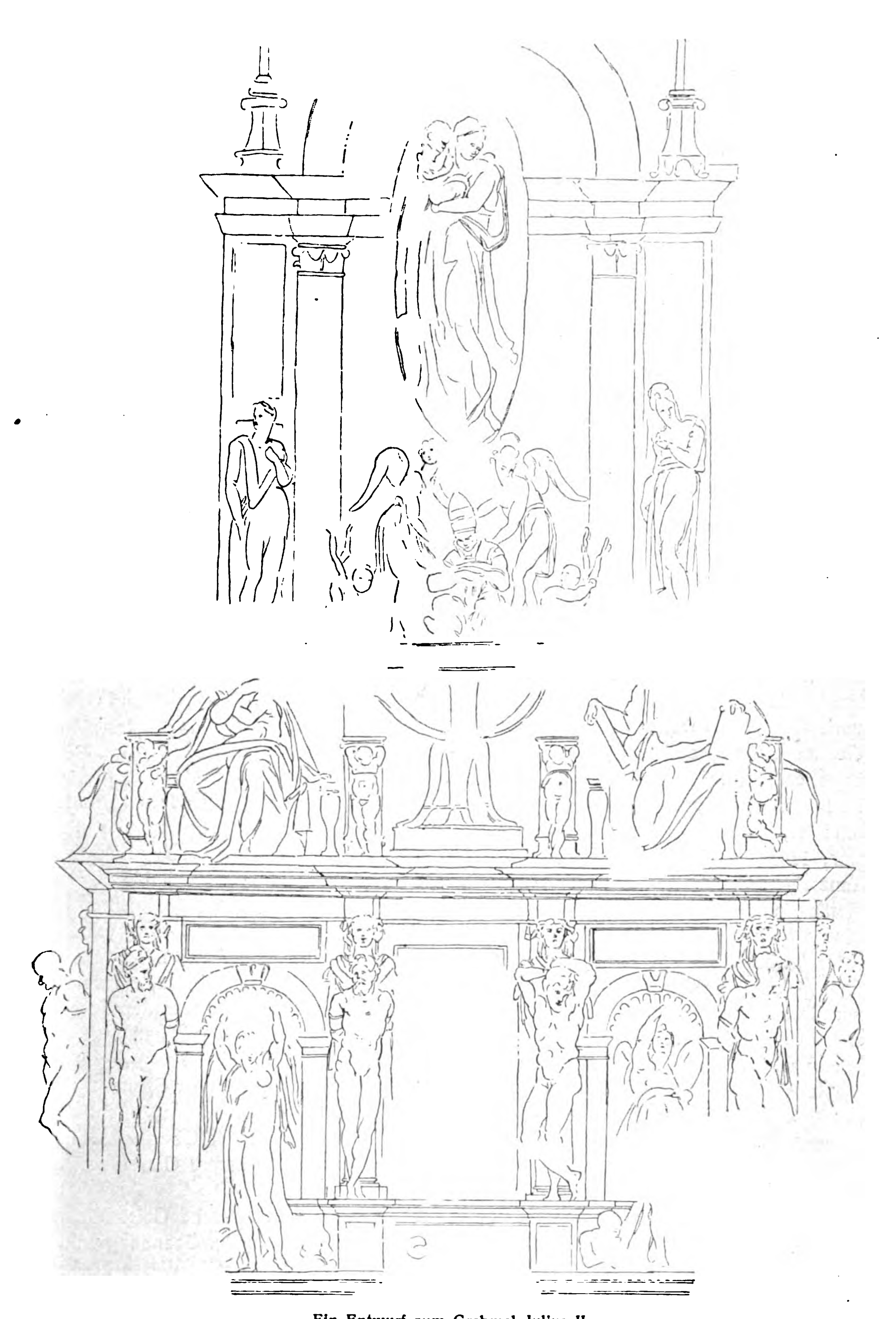


es werden. In der Umgebung Michelangelos, in der Renaissance überhaupt suchen wir vergebens nach Vorbildern. Die übliche Form des Grabdenkmals war das Wandgrab. Nur die Sarkophage der Heiligen pflegten frei aufgestellt zu werden in mehr oder weniger prunkhaftem Aufbau, aber nicht annähernd von gleicher Größe, wie es Michelangelo plante. In der antiken freistehenden Grabkammer, dem Mausoleum allein haben wir das Vorbild zu suchen. Zahlreich sind die Gestalten, die nach außen den in drei Geschossen sich erhebenden Bau schmücken sollten. Und auch diese sind zumeist der antiken Geisterwelt entnommen. So sind die Viktorien, die die acht Nischen der mächtigen Eckpfeiler schmücken sollten, antiken Sarkophagreliefs entnommen. Vor den die Nischen flankierenden Hermen sollten gefesselte nackte Gestalten stehen, für die wir nicht vergebens in der Antike nach Analogien suchen. Der Konstantinsbogen zeigt gefesselte Barbaren, und noch verwandter sind die drei Paare nackter Gefesselter, die den Bogen von Orange schmücken. Im Album seines Freundes, des Architekten Giuliano da San Gallo, findet sich eine Zeichnung nach diesem, und Michelangelo kann dorther die Anregung haben. Gedeutet werden diese „Prigionieri“ als die unterworfenen Provinzen (Vasari) oder richtiger als die freien Künste (Condivi), die durch den Tod des großen Beschützers gelähmt scheinen. Im zweiten Geschoß sollte dann, gruppiert um den Sarkophag, die christliche Welt erscheinen, die christlichen Halbgötter, acht sitzende Gestalten: Moses, Paulus und andre. Die Bekrönung des Ganzen bildete die Himmelszone. Der Sarkophag öffnet sich: Uranos, der Himmel, jubelt der Gestalt des Papstes entgegen, Cybele versinkt in Trauer ob des unendlichen Verlustes.

Am 21. Februar 1513 stirbt der Papst, die Verwandten schließen einen neuen Kontrakt. Der Aufbau soll mit der einen Schmalseite an die Wand gelehnt werden. Eine Zeichnung aus der Beckerathschen Sammlung im Berliner Kupferstichkabinett (vgl. die Abb. S. XXXI) gibt den im übrigen wenig veränderten Plan. Nur Maria, dem Toten entgegenschwebend, ist oben zugefügt. In dem Kontrakt III vom 11. Juli 1516 wird die vorstehende Langseite auf die Hälfte verkürzt. Die mächtig gedachte Anlage eines kolossalen Freibaues schrumpft mehr und mehr zusammen, bis im Kontrakt IV vom 29. April 1532 nur noch ein Wandgrab, und zwar nicht in der Papstkirche St. Peter, sondern in S. Pietro in vincoli übriggeblieben ist. In Kontrakt V vom 20. August 1542 wird die Mitarbeit von Gehilfen gestattet, Raffael da Montelupo und andre müssen mithelfen. Im Februar 1545 ist das Denkmal endlich fertig in der Fassung, die wir heute noch in S. Pietro in vincoli vor uns haben (S. 128).

Das ist der tragische Abschluß des fünfaktigen Dramas. Was plante der Held und was hat er erreicht? Waren es eigne Schwächen oder äußere Hemmungen, die seine stolzen Pläne so scheitern ließen? Mit aller Energie war Michelangelo an die Arbeit gegangen, er war 1505 nach Carrara gereist und hatte dort die Blöcke für vier Statuen ausgesucht. Der Konflikt mit dem Papst trat dazwischen, und bald wurde der Meister durch die Deckenmalerei ganz in Anspruch genommen. Jene vier bestellten Blöcke sind am 24. Juni 1508 von Carrara abgesandt worden. 1511 begann er wieder, aber erst nach Vollendung der Decke konnte er mit aller Kraft an die Arbeit gehen. „Die große Statue“, der Moses, und die „zwei Statuen“, die Sklaven im Louvre, sind 1516 fertig.

Was ist das gegenüber den gigantischen Leistungen, die Michelangelo an der Decke entfaltet hat! Fünf Jahre hatte ihm einst der Papst Zeit gelassen, und in der doppelten Spanne Zeit waren von vierzig Statuen nur drei vollendet. Und doch wird vor jeder einzelnen der Gestalten dem Nähertretenden die stürmische Gewalt höchster Schöpferkraft aufgehen. Großartigkeit der Konzeption und tiefe, leidenschaftliche Empfindung sind vereint mit wunderbarer Feinheit und Sorgfalt der Durchführung. Niemand



Ein Entwurf zum Grabmal Julius II.
Federzeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin

mehr denn Michelangelo, der der Verführer zu oberflächlicher Geistreichelei gescholten wird, offenbart gleich deutlich, daß Reichtum der Erfindung und Phantasie gegründet sein müssen in Tiefe innerer Empfindung und daß die Gestaltungsenergien gestählt werden müssen durch andauernden Fleiß. Das zeigt am deutlichsten die wunderbar fein durchgebildete Statue des Moses (S. 88). Anfänglich drängt sich sogar das zum äußersten gesteigerte Raffinement der Technik zu stark auf. Wir sehen den ehrgeizigen Florentiner, der die Natur an Wahrheit, die Antike an Feinheit der Technik zu übertreffen sucht. Der Moses tritt dem Laokoon entgegen. Letzterer ist nackt gebildet, Moses bekleidet, und doch scheint Michelangelo die Antike zu übertrumpfen in außerordentlicher Feinheit der Wiedergabe des nackten Fleisches. Ein kleines Stück nur, der linke Arm, hat allen nachfolgenden Geschlechtern als das Bravourstück raffinierter Technik gegolten, dessen Wirkung durch den Kontrast zu dem faltenreichen Kostüm noch gesteigert wird. Auch diese Falten sind von höchster Realistik der Behandlung: das dünne Gewand liegt am Körper fest an, während der weite Mantel seine vollen, schweren Falten schlägt, gleich einem Strudel das rechte Knie umspielend. Und dieses Knie, nur von dem durchscheinenden Stoff einer dünnen Hose bedeckt, scheint in der sorgsamen Durchbildung und in solcher Umrahmung ein Individuum für sich zu sein. Ebenso lebt in dem mächtigen Bart, der gleich einem wilden Schlinggewächse oder übersprudelnden Bache sich über die breite Brust ausdehnt, ein eignes Leben.

Aber diese Einzelteile, bald lebhafter, bald schwächer die Seele ihres Meisters atmend, ergeben, so individuell sie für sich dastehen, ein von mächtigstem inneren Leben durchwogtes Ganze. Dieser Moses ist der letzte aus dem Heroengeschlechte der Propheten und der Sibyllen. Er ist zugleich der gewaltigste unter ihnen, den tiefen, denkenden Geist des greisen Jeremias und die leidenschaftlich herausbrechende Kraft des jugendlichen Jonas in sich vereinend. Ja noch mehr: die machtvolle Gestalt des weltenschaffenden Gottvaters scheint in menschliche Fassung gebracht. Gottvater, hatte er nicht diesen Moses auserlesen, seinen Willen dem Volke zu künden, hatte er ihm nicht am Berge Sinai seine Gesetze zugeraunt? Der Geist des Herrn ist in diesem Moses. Er ist voll göttlicher Kraft. Aber wie die Güte des Herrn wundermild ist, so furchtbar ist sein Zorn. Ihn, der soeben noch mit seinem Gotte allein war, lenken irdische Geräusche ab. Er hört Lärm, das Geschrei von gesungenen Tanzreigen weckt ihn aus dem Traum. Das Auge, der Kopf wenden sich hin zu dem Geräusch. Schrecken, Zorn, die ganze Furie wilder Leidenschaften durchfahren im Moment die Riesengestalt. Er hat das Volk in Anbetung des goldenen Kalbes erblickt. Alles, selbst die Worte Gottes, die er auf den Tafeln unter dem Arme trägt, vergißt er in seinem göttlichen Zorn. Die Gesetzestafeln fangen an herabzugleiten, sie werden zur Erde fallen und zerbrechen, wenn die Gestalt auffährt, um die donnernden Zornesworte in die Massen des abtrünnigen Volkes zu schleudern. Schon bäumt sich das Innere wild auf, die Haare steigen wie Hörner empor — Hörner, die eigentlich die Lichtstrahlen göttlicher Erkenntnis bedeuten. — Dieser Moment höchster Spannung ist gewählt. Die wilde Furie, die das Innere wütend durchtobt, bricht da, bricht dort heraus. Der Sturm hebt an; schon kräuseln sich die Wellen an der Oberfläche, und bald, ein Moment noch, und der irdische Leib, der noch diese innere Gewalt fesselt, wird gleich ergriffen davonrasen.

Hier gewaltiger denn je offenbart sich der großartig dramatische Geist Michelangelos. Alles Dagewesene und sich selbst hat er übertroffen in der Spannung wilder Leidenschaften bis zum äußersten tragischen Moment. Aber wo steht dieses höchste Meisterwerk tragischer Poesie? Nach dem ersten großen Plane sollte die Figur mit sieben andern gleich gewaltigen Statuen das mittlere Stockwerk des Baues schmücken. Ein-

sam, als einzige steht sie jetzt in dem an die Wand gedrückten Grab, umrahmt von einer kleinlichen Architektur, die in ihrer schwächlichen, zierlichen Zeichnung nur die erdrückende Wucht der aus dem engen Rahmen herausbrechenden Gestalt um so gewaltiger erscheinen läßt (S. 128). Zwei schwächliche Figuren, Lea, „vita activa" (S. 129), und Rahel, „vita contemplativa" (S. 130), übernehmen eine Art Vermittlung zum Ausgleich dieser schreienden Dissonanz. Sie sehen eher wie reliefartige Felderfüllungen aus, die nicht Anspruch machen auf eigne Bedeutung. Es sind übrigens dem mittelalterlichen Vorstellungskreise entnommene Allegorien, die auch in Dantes „Divina Commedia" erscheinen. Das „tätige Leben" tritt als Mathilde, eine Freundin Dantes, in den letzten Gesängen des „Purgatorio" auf. Dann übernimmt im Paradies das „beschauliche Leben", Beatrice, die Führung.

Würdiger treten neben den Moses die gleichzeitig entstandenen Sklaven im Louvre (S. 89 und 90). Wenn dort die Entfesselung wilder Leidenschaft und gerechten Zornes wunderbar drastisch geschildert ist, so wird hier ein gleich klares Bild von dem Ermatten, Zusammenbrechen der Geisteskräfte unter dem Druck der Erdenlasten gegeben. Diese Prigionieri offenbaren als erste in einer ganzen Folge von Gestalten ein neues psychisches Moment in der Kunst Michelangelos. Die erste Glut des in ganzer Vollkraft sich fühlenden Mannes ist verglüht. Eine neue Epoche beginnt. Der Künstler geht in ein andres Stadium des Empfindens über. Die Spannkraft läßt nach, die Erdenschwere des Leibes sucht den Geist mit sich hinabzuziehen. Es beginnt ein hartes Ringen des Geistes gegen die den Körper bindenden Gesetze der Trägheit. An den Figuren der Decke schien alles leicht im höchsten Geistesflug belebt. Die Schwingungen des Geistes, der Linie rissen stürmisch die Massen mit sich. Die Widerstände werden stärker, und das mechanische Schwergewicht des lastenden Körpers wird nur langsam überwunden. Der eine, am Rücken gefesselte Sklave (S. 89) windet sich mühselig in den Fesseln, während bei dem andern (S. 90) der Körper im müden Zusammensinken zusammenzubrechen droht. Kaum vermag die wunderbar schlank aufsteigende Linie mit dem erhobenen linken Arm der unter dem lastenden Gewicht gebrochenen sinkenden Linie an der andern Seite das Gleichgewicht zu halten.

Dieses Ringen mit irdischen Gewalten mechanischer Art steigert Michelangelo bei den vier andern Gestalten im Boboli-Garten (S. 91—94), indem er ihnen schwere Tragelasten auflegt und so den Druck wie die Widerstände verstärkt! Dazu steigert sich die psychologische Wirkung durch den unfertigen Zustand, in dem sie sich befinden. Wie ein verzweifeltes Ringen der Form zur Klarheit erscheint dies Sichherauswinden der Gestalt aus der plumpen Masse, ein Eindruck, der noch verstärkt wird durch die Art, wie das späte sechzehnte Jahrhundert die Gestalten in eine Tropfsteingrotte eingemauert hat.

Es scheint, daß in der Darstellung solcher Momente die Leistungsfähigkeit des späteren Michelangelo liegt. Denn wenn wirklich aktive Gestalten gegeben werden sollen, erscheinen diese affektiert. Motive, die für den in sich zusammensinkenden Körper verwendbar sind, wie das Nachlassen der inneren Kraft, das die Körperteile nach den verschiedensten Richtungen hin auseinander gehen läßt, sind nicht brauchbar für Momente der Aktion. Man schlägt geradezu, und eine starke Bewegung hat auch eine bestimmte Hauptrichtung. Die Gruppe des Sieges (S. 98), die, schwerlich zum Grabdenkmal gehörend, sich eher mit den beiden Modellen von Kampfesgruppen (S. 96 u. 97) vereinigen läßt, zeigt ein schraubenartiges Sichdrehen des Körpers. Es resultiert eine höchst affektierte Pose, die uns sogar über die Absicht der Hauptfigur im unklaren läßt. Das Beste ist die knieende, in sich zusammengedrückte Figur des Besiegten. Es ist bezeichnend für die Künstelei der folgenden Geschlechter,

daß gerade solche inhaltlich schwachen, aber in Entfaltung des „künstlerischen Motives" höchst raffinierten Werke Eindruck auf sie machten und zur Nachahmung reizten. Die ganzen Gruppenbildungen des Giovanni da Bologna u. s. w. knüpfen an diese Gruppe an.

Wir sehen weiter, wie das Interesse am künstlerischen Motiv den Meister so sehr bannte, daß er Gestalten gegenüber, die ihre eignen Gesetze haben und eigne Auffassung verlangen, sich nicht mehr zu beherrschen vermag. Die ersten Anzeichen dieser barocken Auffassung zeigen sich am Christus in S. Maria sopra Minerva (S. 95), der in den Jahren 1519 und 1520 entstanden ist. Gewiß hat die ruhige, vornehme Haltung und einfache Geste noch Würde. Die Heiligkeit des Stoffes ist noch nicht in jener rohen Weise vernachlässigt, wie die Manieristen es später getan haben. Auch nicht, daß die Gestalt nackt — das blecherne Hüfttuch ist eine spätere Zutat — gegeben, sondern wie der Körper gebildet ist, darin liegt das Verletzende. Das ist der volle weiche Leib eines schönen, im Wohlleben hingehenden Mannes, nicht der Märtyrerleib des Erlösers. Wie edel hatte einst der Künstler den Körper Christi auf dem Schoße der jungfräulichen Maria geformt! Welche Entwicklung, welcher Rückschritt in kaum zwei Jahrzehnten! Gegenüber jener herben Eckigkeit, dem klaren, strengen Linienflusse jenes edeln Leibes und im Vergleich zu jener noch im Tode straffen Muskulatur erscheint die Bewegung hier süßlich und dieser schon im Leben schlaffe Körper mit der kraftlos, in Wellenlinien hinfließenden Silhouette weichlich. An Stelle des seelenvollen Ausdrucks überstandenen Leides dort ist ein lässiges Sichumschauen getreten. Freilich ist der Mangel an Ausdruck im Gesicht nicht dem Michelangelo allein, sondern eher seinem Gehilfen Urbino zum Vorwurf zu machen. Ein andrer Bildhauer, Frizzi, mußte das von diesem Verdorbene notdürftig ausbessern. Natürlich hat gerade diese schwächliche, aber im Raffinement der Oberflächenbehandlung vorzügliche Gestalt den äußerlichen Barockmeistern imponiert.

Die Gunst des Schicksals hat gewollt, daß immer neue große Aufträge an Michelangelo herantraten. Wurde auch die Ausführung des Grabdenkmals von neuem aufgehalten, so wurde doch die Gefahr der Zersplitterung im Kleinen abgelenkt und er von neuem gezwungen, all seine Kräfte zusammenzuraffen. Auf Julius II. war 1513 Giovanni Medici als Papst Leo X. gefolgt. Die Rückkehr der Mediceer nach Florenz hatte schon 1512 stattgefunden. 1515 hielt Leo seinen glänzenden Einzug in seine Vaterstadt. Zum Ruhm der Medici in Florenz mußten neue Denkmäler errichtet werden. Zunächst sollte die noch unvollendete Fassade von S. Lorenzo ausgeführt werden. 1517 erhielt der inzwischen ganz nach Florenz übergesiedelte Michelangelo den Auftrag zu einem Modell. Auf 40000 Dukaten lautete der Kontrakt vom 19. Januar 1518. Eine zweistöckige Fassade, reich mit Nischen, Figuren und Reliefs geschmückt, sollte es werden, und zur Herbeischaffung der riesigen Marmorblöcke aus Pietrasanta, einem Besitztum der Medici, mußte eine neue Straße angelegt werden. Es ist nichts zur Ausführung gekommen. Am 10. März 1520 wurde der Kontrakt gelöst.

An Stelle der Fassade tritt die Kapelle von S. Lorenzo. Eine mächtige Familienkapelle soll es werden. Zunächst werden vier Grabdenkmäler, die des Lorenzo il Magnifico, Giulianos des Aelteren, Lorenzos, Herzogs von Urbino, und Giulianos, Herzogs von Nemours, geplant. 1524 wird der Plan erweitert. Es kommen die Gräber der beiden Mediceerpäpste, Leos X. und Clemens VII., des inzwischen, 1523, zum Papst gewählten Giulio de' Medici, hinzu. Wie Zeichnungen erkennen lassen, sollten immer zwei Denkmäler eine Wand schmücken. Die vierte, mit einem nischenartigen Ausbau versehene Wand sollte den Altar aufnehmen. Fertig geworden sind nur zwei Denkmäler, die der beiden jüngeren Lorenzo und Giuliano. Und auch diese waren, als Michelangelo 1534



Florenz verließ, nicht fertig. Vasari übernahm später nach Angaben des Künstlers die Aufstellung (S. 100 u. 101).

Zunächst, die Gesamtauffassung betreffend, was haben diese Denkmäler gegenüber andern Renaissancewerken zu bedeuten! Auch die Frührenaissance baute schon Grabdenkmäler in Kapellen ein — man vergleiche die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato und die der Piccolomini in Monteoliveto bei Neapel — aber welch gewaltiger Unterschied! Die Figuren dort sind eingeordnet in eine reiche Architektur. Die Dekoration überherrscht vollkommen, wozu noch die bunte Farbigkeit den Wert der plastischen Form beeinträchtigt. Bei Michelangelo jedoch ist den schon an der Decke entwickelten Prinzipien entsprechend das Ornament gänzlich geopfert, sogar die Architektur hat vollständig ihre eigne Bedeutung verloren. Ihre scharfen Linien und eckigen Flachnischen, ihr kleinliches Detail und ihre feinen Gliederungen sollen durch den Kontrast, durch ihre Unruhe und Zierlichkeit die Fülle der plastischen Formen und die lebendige Kraft der Bewegungen herausheben.

Das Wichtigste und vielleicht der größte Fortschritt, den Michelangelo von Anfang an in die Plastik eingeführt hat, ist der absolute Verzicht auf Bemalung. Erst seit Michelangelo kennt die moderne Kunst die farblose Plastik. Das Quattrocento bemalte noch seine Statuen und glaubte auch, die Antike hätte ihre Figuren bemalt und nur durch die Feuchtigkeit der Erde wäre die Farbe gelöst. Von der lustigen Buntheit der Quattrocento-Grabmäler können wir uns jetzt, wo spätere Geschlechter die Farbe abgerieben oder übertüncht haben, keine Vorstellung mehr machen. Schon Leonardo hatte das Störende starker Lokalfarbe erkannt und an Stelle der Buntheit den einheitlichen Ton gestellt. Bunte Farbe stumpft das Auge ab, macht es unempfänglich für die zarten Modellierungen, für das feine Spiel der Lichter auf einer weich modellierten Form. Ebenso würden malerische, tiefe Schatten werfende Nischen störend gewirkt haben. Michelangelo gibt als Hintergrund farblose, schattenlose Flächen, von deren körperloser Glätte die ganze Weichheit und Wucht der nackten, zartest modellierten Körper um so berauschender, mächtiger erscheinen sollen. Die Farbe sowohl wie die Dekoration müssen zurücktreten. Nur als Folie, als dienende Glieder treten Malerei wie Architektur auf. Die Plastik wurde durch Michelangelo die erste, die Herrscherin der Künste.

Der wichtigste Fortschritt im Vergleich zu seinen eignen früheren Werken ist der bedeutende Wechsel im Sentiment. Ein andres Selbstgefühl ist an Stelle jener vollkräftigen Leidenschaftlichkeit und Ueberfülle männlicher Energie, die sich an der Decke offenbarten, getreten. Früher stand Figur neben Figur, jede ein eignes Bewußtsein voller Manneskraft offenbarend. Dieser starke, bestimmte Eigenwille, die immer erneute Spannfähigkeit läßt nach, und an Stelle des kräftigen Nebeneinanders tritt Unterordnung: kompositionelle Zusammenordnung verschiedener Figuren nicht nur in einem Aufbau, sondern auch ihre Unterordnung unter ein gemeinsames Sentiment. Auf der einen Seite der sinnende, in sich versunkene „Pensiero“, zusammen mit den Dämmerungen des Abends und des Morgens ein Stimmungsbild dumpfer, schwerer Melancholie abgebend (S. 104—107). Auf der andern Seite der lebhaft bewegte Giuliano und die kraftvollen Gestalten des tätigen Tages und der tiefschlummernden Nacht: alles Aktion oder vielmehr alle Momente, das des Wachens wie das des Schlafens, zu äußerster Stärke gesteigert (S. 108—111). Die ungeheure Bedeutung dieses in der Kunst absolut neuen Stimmungselementes läßt sich kaum mehr ermessen. Ganze Künstlergeschlechter, ganze Jahrhunderte sind dadurch beherrscht.

Was die einzelnen Figuren betrifft, so zeigt sich der Wechsel der Stimmung und der Umschlag im Kraftgefühl gleich deutlich schon in der Behandlung der verschiedenen Motive. Die Sitzfigur, die ihm früher am besten gelang, verliert an Kraft.

Es sind die gleichen, schon im Moses gegebenen Motive, aber sie erhalten in ihrer Steigerung durch Drehungen der sehr gestreckten Leiber zu höchstem Kontrapost nur einen Stich ins Affektierte. Das Höchste an überschwenglichem Reichtum der Wendungen sowohl wie an außerordentlicher Klarheit der Gruppierung gibt die Madonna (S. 103). Sie scheint als die erste, wirklich fast von allen Seiten verständliche Freifigur, ein Bravourstück in Hinsicht des Motivs, das natürlich den handwerklichen Ehrgeiz der nachfolgenden Geschlechter aufs äußerste anregen mußte. Daß Michelangelo wirklich auf die Freifigur hinstrebte, lassen Zeichnungen erkennen, die die Figur bald von vorn, bald ganz im Profil zeigen. Nur mit dem Rücken angelehnt, sollte die Madonna offenbar weit hervorragen. Ein kurzer Rückblick zur Brügger Madonna offenbart den gewaltigen Fortschritt. Hier und dort eine sitzende Madonna. Aber an Stelle des ruhigen Nebeneinander zweier verschiedener Motive: die still dasitzende Maria und das ruhig stehende Kind, ist hier zweimal das gleiche Motiv des Sitzens gegeben. Aber es ist zweimal zu höchster Kompliziertheit und drastischer Lebendigkeit gesteigert, und zwar kontrastieren die Bewegungsmotive der beiden Figuren scharf gegeneinander, so daß ein wirbelartiges Sichdrehen gegenseitiger Richtungen entsteht.

So klar beherrschend der Geist des Künstlers in dieser vielbewunderten Figur emporragt, seine Seele scheint wärmer zu atmen in den liegenden Figuren. Die dem „Pensiero“ zugeordneten Gestalten, die Dämmerungen des Abends und des Morgens, schlagen Saiten an, die bis dahin noch nicht in der Kunst geklungen haben. Wir sahen bei den Sklaven Michelangelos Empfinden sich jenen müderen Stimmungen zuwenden, die allzu leicht den Beigeschmack weicheren Sentiments haben. Er, der gewaltige, dramatische Geist, der die Gestalt des weltenschaffenden Gottvaters, des zornerglühten Moses vor uns erstehen ließ, schafft uns hier wahrhafte Idealgestalten des endlichen Zusammensinkens menschlicher Kraft und des Erwachens in dem sich neigenden Abend und der sich erhebenden Aurora. Der eine will sich zum Ruhen legen; er hat es sich noch nicht ganz bequem gemacht; der eine Fuß liegt noch über dem andern, der linke zurückgestemmte Arm hält noch kräftig aufrecht, aber die Körpermasse, der Leib, sinkt schon schlaff in sich zusammen. Bei der andern Gestalt sammeln sich die im Schlaf gestärkten Glieder, deren Muskeln gegenüber jenen innere Spannung und Kraft zeigen. Die Bewegungslinien fließen leicht empor, in den schlichten Linien der Architektur einen feinen Akkord erhaltend. Was soll die wunderbare linke Hand, will sie den letzten Dämmerschein abstreifen, oder spricht aus dem Spiel der Finger das erste tätige Leben! Diesem weich tönenden Vollklang seelischer Akkorde, dieser melancholischen Stimmung des sinnenden Halbbewußtseins klingt der energische Ton der gegenüberstehenden Gruppe entgegen. Das kraftvolle Leben, der tiefe, gesunde Schlaf nach vollendeter Arbeit. Das sind andre Massen, die die Linien hier zu bezwingen vermögen, und die Leidenschaften, die hier in dem wilden Zickzack auf und nieder steigen, sind von andrer Kraft. Ja sie scheinen fast outriert, affektiert. Jene andre Stimmung des Sinnens liegt dem Fünfzigjährigen näher. Er klingt wahrer, dieser weiche, in leichten Schwingungen sich aus der liegenden Horizontale erhebende Linienfluß.

Welche weichen, klingenden Melodien sind das gegenüber dem ausdruckslosen, stimmungslosen Klang, in dem die Antike ihre Gestalten stimmt. Das Liegemotiv ist auch dort schon vorhanden, und sicher haben die mächtige Gestalt des Nil und andrer Flußgötter Michelangelo angeregt. Aber auch da klingt nur klarer und kalter Schönheitsrhythmus. Selbst Gestalten wie die des zusammensinkenden Fechters zeigen in echt antiker Weise die Muskeln noch in voller Straffheit. Die Antike erstrebte Schönheit und Ausgleich, die Renaissance charaktervolle Kraft und innere Wahrheit. Gegen-

über der wunderbaren Kraft der Linienschwingung und dem äußeren Realismus in der Wiedergabe der schlaffen, in sich zusammensinkenden Körpermasse bei Michelangelo erscheint die antike Gestalt ausdruckslos, ja leblos.

Damit hat die Kunst Michelangelos und die Plastik überhaupt ihre höchste Ausdrucksfähigkeit erreicht. Die Neigung zu komplizierten Motiven wächst mehr und mehr. Eine Anzahl Statuen, die schwer einzuordnen sind und vielleicht sogar in noch spätere Zeit gehören, läßt dies erkennen. Von besonderer Schönheit ist die Figur des David im Museo nazionale (S. 99), der früher Apoll genannt wurde. Die Proportionen sind außergewöhnlich maßvoll, die Fleischbehandlung von wunderbarer Weichheit, der Fluß der Linien trotz des starken Kontrapostes klar und nicht exaltiert. Die Gestalt ruft Erinnerungen an die Louvre-Sklaven wach. Das Motiv des übergreifenden Armes und zurückgewendeten Kopfes findet sich zuerst am Christus in S. Maria sopra Minerva.

Ein neues Motiv, das des Kniens, bringen zwei Statuen, von denen eine im Viktoria und Albert-Museum in London (S. 6) sich befindet. Einen bogenspannenden Cupido darstellend wurde sie früher fälschlicherweise identifiziert mit dem 1496 für Jacopo Galli ausgeführten Cupido. Bei der Kompliziertheit des Motives und der breiten Behandlung ist kein Zweifel, daß sie in die späte Zeit gehört. Noch später erscheint endlich die Statue eines kauernden Knaben in St. Petersburg (S. 113), die wirklich die höchstmögliche Einzwängung der Figur auf engsten Raum zeigt. An Platz und an Marmor ist aufs äußerste gespart. Die Figur ist mit wenigen Schlägen und Bohrungen aus dem Stein geholt. Vielleicht ist Michelangelo durch den 1538 gefundenen Schleifer zu diesem Bravourstück animiert worden, vielleicht hat er das Motiv des Dornausziehers in seiner Weise neu gestalten wollen.

Außer der Idealbüste eines Brutus (S. 125), die er in Erinnerung an den 1539 gestorbenen Lorenzino, den Mörder des heuchlerischen Alessandro de' Medici, schuf, hat Michelangelo nur noch die Gruppe der Pietà (S. 141) ausgeführt. Er hat sie zweimal begonnen. Im Palazzo Rondanini ist der erste, verhauene Block (S. 140).

Ist dies Zusammensinken, dies völlige Absterben der inneren Widerstandskräfte zum Willenlosen der Abschluß solch eines Lebens, ist es die eigne, aus tiefstem Inneren hervorbrechende müde Stimmung des Greises? Es ist der Zusammenbruch in sich, die Erdengeister ziehen den Leib wieder zu sich herab. Widerstandslos geben die Glieder nach und gehen willenlos auseinander; der Kopf sinkt, kaum scheint er noch ein Teil jenes Körpers zu sein. Das also ist das Testament, das Mahnzeichen, das er auf sein Grab gesetzt haben wollte! So trübgestimmt endet ein Leben, das wahrlich voller Taten war, das wie keines für alle, ewige Zeiten nachklingen wird.

Nicht als Bildhauer, sondern als Maler und Architekt vollbringt Michelangelo seine letzten Wunderwerke. Am 20. September 1534 hatte er sich von Florenz aufgemacht — er sollte seine Vaterstadt nicht wiedersehen — und war nach Rom gezogen. Bald darauf gab ihm Paul III. den Auftrag, die Altarwand der Sistina mit einem Riesenfresko des Jüngsten Gerichts (S. 114—124) zu füllen. Am 25. Dezember 1541 wird es enthüllt. Sicherlich hat selten die Menschheit gleich gestaunt und bewundert. Leider ist uns eine volle Würdigung wegen des traurigen Zustandes kaum noch möglich. Das unangenehme Ultramarin des Himmels drängt sich hart vor, und das Leichengrau der Körper wirkt kalt, wenn nicht abstoßend. Nur allmählich sieht man sich hinein, man greift da und dort hin, um immer mehr Gestalten von wunderbarem Ausdruck und höchster Formbildung zu entdecken. Das wilde Ringen kraftvoller Männer (S. 117 u. 118) ist ebenso groß gestaltet wie das Sicherheben und Hinaufstreben der Erwachenden (S. 120 u. 121) oder das Hinabsinken der Verdammten (S. 123). Jeder Leib ist ein Wunderwerk anatomischer Durchbildung und beseelt von tiefer innerer



Empfindung. Dazu kommt, alles überherrschend, der mächtige Zug herber Größe. Es ist nicht mehr der feurige Jüngling, der schaffensfreudige Mann, es ist der alternde Michelangelo, dem das Schicksal schwere Mahnworte zugeraunt hat. Dazu war die Zeit nachdenklicher geworden. Allmählich setzte die große Bewegung der Gegenreformation ein. In jenen Jahren knüpfen sich die Beziehungen zur Vittoria Colonna an. Briefe und Gedichte sagen genug von den philosophisch-religiösen Grübeleien, denen er wie seine Zeitgenossen sich ergab.

Auch das Jüngste Gericht, zu dem bezeichnenderweise Pietro Aretino unter anderm einen von Michelangelo nicht akzeptierten philosophisch ausgeklügelten Plan lieferte, ist in diesem Sinne tief durchdacht. Zunächst bildet die Gestalt Christi absolut das Zentrum, während Maria und Johannes ganz beiseitegedrückt erscheinen. In seinen kolossalen Proportionen muß sie das Auge unbedingt auf sich leiten. Dazu hat Michelangelo in klarer Berechnung die Gestalten der oberen Sphären gewaltiger gebildet, damit sie dem aus der Ferne Herantretenden nähergerückt erscheinen und ihn so gewissermaßen zu ihren himmlischen Höhen erheben. Leider verdirbt das Schwerverständliche der Doppelbewegung Christi, der mit der Linken die nach Rache schreienden Märtyrer beruhigt, während die Rechte, die Auferstehung kündend, erhoben ist, etwas die große Wirkung.

Die Fülle der Gesichte, der Reichtum an mächtigen, monumentalen Gestaltungen muten in ihrer wilden, herben Großartigkeit eigentümlich an gegenüber den Deckenfiguren. Michelangelo scheint sich selbst zu widerrufen, und an Stelle jener frischen, in voller, gesunder Schaffensfreude entstandenen Gestalten setzt er dem dumpfen Grübeln des Greises schwer entwundene Erscheinungen. Ein rauher Widerspruch zeigt sich. Müssen zwei solche Wunderwerke, von denen jedes von eigner gewaltiger Stimmung erfüllt ist, nicht einander in der Wirkung beeinträchtigen? Der Wahrspruch ist schwer, aber er wird doch, auch wenn wir den Zustand des Jüngsten Gerichts abziehen, zugunsten der Decke ausfallen. Sie ist und bleibt Michelangelos Meisterwerk, als die reinste und reichste Schöpfung seiner künstlerischen Phantasie, während im Jüngsten Gericht bedenkliche Anzeichen des Hervordrängens philosophischer Grübelei sich zeigen. Michelangelo, der doch selbst die gewaltige Tat der Befreiung der Kunst von den Fesseln der Religion vollbracht, will diese seine eigenst geschaffene Kunst wieder in die Bande der Philosophie legen. Das sind die ersten Anzeichen des Manierismus, und so leitet dieser große Cinquecentist allmählich selbst in das neue Jahrhundert, in das barocke Seicento hinüber. Natürlich muß man wissen, daß nicht Hohlheit der Auffassung, sondern das Gesuchte, Outrierte in der Wahl der Motive der Grundfehler des Manierismus ist.

Gerade die Gestalt Christi, des Schmerzensmannes und Erlösers, beschäftigte die Gemüter der damaligen Christenheit. Unter andern läßt eine Zeichnung zu einer Auferstehung Christi (vgl. die Abb. S. XXXIX) das komplizierte, tiefsinnige Wesen des damaligen Michelangelo deutlich erkennen. Welche tiefe, innere Stimmung voll Schwermut und Größe liegt in dieser, gleich einem gelösten Nebelhauch sich erhebenden, von erhabener Ergebenheit durchdrängten Gestalt des Auferstehenden! Die Technik ist jene weiche, in späteren Jahren immer verwendete Kreidemodellierung.

Wie weit es schließlich Michelangelo selbst noch getrieben, zeigen die beiden Fresken der Cappella Paolina, die 1542—1550 ausgeführt wurden (S. 126 u. 127). Das ist wirklich übertriebene Verinnerlichung des seelischen Motives, die ins Unverständliche übergeht. Paulus, der vom Strahl Geblendete, darf den Gott nicht sehen, er darf ihn nur gleich einem Blinden als Vision schauen. Darum kommt die Gestalt Gottes hoch oben von hinten heran, und der Blick des Hingestürzten scheint nur

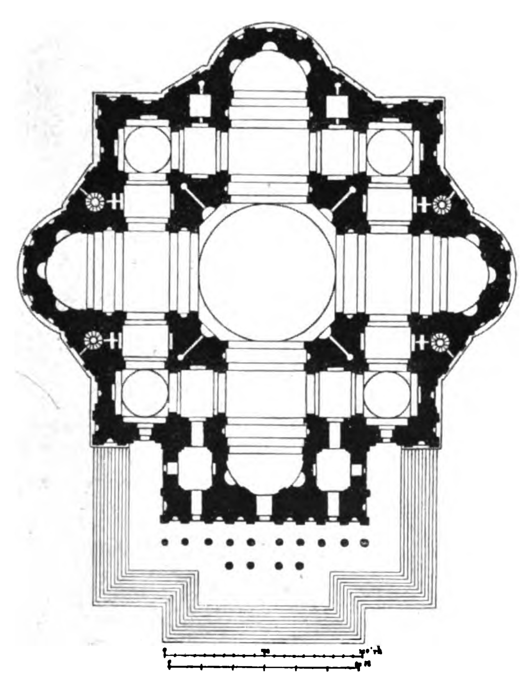


**Auferstehung Christi**
**Zeichnung im Britischen Museum in London**

zu ahnen. Das Wilde, Sinnlose der Verwirrung bei den übrigen Gestalten, die Gottes Worte nicht hören, ist bis zum äußersten getrieben. Michelangelo vergißt, daß es zur Komposition eines Gerüstes, zur Stärkung der Wirkung der Kontraste bedarf. Bei ihm ist alles wilde Leidenschaft, und das Auge, die Seele sucht vergebens nach einem Ruheplatz, nach einem Ausgangspunkt. Die Akzente der Steigerung fehlen. So kommt es, daß dies Fresko voll innerer Ueberzeugung und gewaltiger Leidenschaft zurücktreten muß vor der mit klügerer Berechnung aufgebauten Darstellung Raffaels in den Teppichen. Nicht annähernd von gleicher Kraft, ist das Fünkchen Leidenschaft so weislich und fein entzündet, daß wir, die wir freilich in der Kunst nur angenehme Erregung suchen, uns leichter begeistern als bei der abstoßenden Leidenschaftlichkeit Michelangelos. Ueberall ist es allein absolute innere Wahrheit, die diese späten Werke in gleicher Weise wie alle andern beherrschend ihnen trotz aller Uebertreibungen den gleichen Zug der Größe gibt.

Das ist der Bildhauer und der Maler Michelangelo. Als ein gleich leidenschaftlicher, eigenwilliger Geist, der nur seine innere Stimmung kennt und alle Elemente ihr dienstbar macht, tritt Michelangelo der Architekt hinzu. Im eigentümlichen Gegensatz

zu seiner Größe scheinen die Kapricen und Launen zu stehen, mit denen er die Einzelform vernachlässigt. Er gibt als erster blinde Fenster, baut Doppelsäulen in die Wand hinein (vgl. Laurenziana S. 112) oder verjüngt die Pfosten der Fenster willkürlich, um durch optische Täuschungen die Höhenwirkung zu steigern (vgl. Medici-Kapelle S. 100 u. 101). Ganz bizarr erscheint die Porta Pia (S. 144 u. 145), die jeder Innengliederung im Aufbau ebenso Hohn zu sprechen scheint wie die Laurenziana. Aber ganz so sinnlos waren die Launen doch nicht. Michelangelo rechnet mit dem Ganzen und vor allem mit den großen Verhältnissen und erkannte dabei zuerst die Nebensächlichkeit der Einzelformen, die er darum beliebig umgestaltete. Wie wunderbar leicht wirkt die aufstrebende Innenwölbung der Kuppel der Medici-Kapelle! Wie großartig auf mächtige Wirkungen berechnet ist der Plan zu den kapitolinischen Bauten (S. 134 u. 135). Die großartige Gruppierung der Gebäude um die Gestalt des Marc Aurel, die prächtige Doppeltreppe mit den Brunnen und Flußgöttern am Senatorenpalast (S. 133), ferner die beiden Paläste in der zusammenfassenden Gliederung (S. 136 u. 137) sprechen genug, wie auch hier der Geist Michelangelos auf das Große hinstrebte.



Michelangelos Grundriß zur Peterskirche

Aber noch einmal flammte der mächtige Geist auf. Diesmal stellt er sich selbst die hohe Aufgabe. Die Kuppel von St. Peter war noch zu vollenden. Michelangelo, Verzicht leistend auf jeden Lohn, macht sich an die Arbeit. Seit 1547 war er Architekt an St. Peter. Die Hauptarbeiten am Modell fallen in die Jahre 1557 und 1558. Die endgültige Vollendung der Kuppel (S. 142 u. 143) ist erst 1592 erfolgt. Der Greis setzt seinem gewaltigen Lebenswerk die Krone auf. Wenn irgend etwas, so ist es diese schönste Kuppel der Welt, die des großen Michelangelo Ruhm in alle Unendlichkeiten verkündet. Jeder, der die wunderbar leicht aufsteigende Kuppel über der Tiberstadt hat strahlen sehen, muß bekennen, daß dies der höchste, der anhaltendste Eindruck ist, den er empfangen. Was bedeuten all die Trümmer des alten Rom dagegen! Es scheint, als ob der Greis seine Seele hat leichter schwingen lassen denn je. Entwürfe Bramantes lagen vor. Ihre Bedeutung anerkennend folgt er der Idee dieses Künstlers, der ihn einst mit den tollsten Intrigen verfolgt hat. Der Unterbau sollte ein griechisches Kreuz bilden (vgl. den obenstehenden Grundriß). Michelangelos Kuppel jedoch ist schlanker, gestreckter, als sie Bramante geplant hatte, und zudem wollte er die von diesem geplanten Türme auslassen. Aus diesem schlanken Aufwärtsstreben, aus dieser außerordentlich feinen, bestimmten Profilierung der Trommel mit der Doppelsäulengliederung und eleganten Verkröpfung des Gebälkes, aus dieser feinen Gliederung der elliptischen Kuppelwölbung spricht noch einmal ganz und rein der Geist Toskanas.

Die aufstrebende Linie erhebt uns leicht empor zu Himmelshöhen. Die Seele hebt sich und der Körper schwindet.

Am 27. Februar 1564 in der dreiundzwanzigsten Stunde ist Michelangelo in Rom

gestorben. Dort in der Kirche degli Apostoli wurde er offiziell begraben. Aber seine Gebeine wurden heimlicherweise nach Florenz gebracht, wo am 11. März die feierliche Beisetzung in S. Croce erfolgte. Auf seinem Grabmal, das 1588 nach Vasaris Entwurf von Giovanni dell' Opera u. a. errichtet wurde, sitzen die drei Künste Skulptur, Malerei und Architektur. Man hat sich gescheut, die Pietà, jenes Symbol der zusammenbrechenden, ermattenden Körperkräfte, das Michelangelo selbst für sein Grabmal bestimmt hatte, darauf zu setzen, und so wird man auch nicht jene Worte, die der greise Michelangelo seinem Lebenswerke in einem Gedichte an Vasari von 1554 gewidmet hat, auf seine Grabtafel schreiben wollen. Sie widersprechen ungefähr in allem unserm Empfinden von der gewaltigen Größe seines Lebenswerkes. Wie anders klingt und tönt sein Nachruhm, wie anders hell, brausender als dieses trübe Gedicht! Welche Bitterkeit der zum Nachlassen, zum Sterben gezwungenen wilden Leidenschaft, der gebeugten Schöpferkraft spricht aus ihm!

Fast hat vollendet seine lange Bahn
Auf wildem, stürmereichem Meer mein Leben.
Bald gilt es, letzte Rechenschaft zu geben,
Lenkt hin zum Hafen schwankend schon der Kahn.

Wie eitel war doch jener leere Wahn,
Der Hoffnung gab mir zu dem hohen Streben
Und zum Idol die Kunst mich ließ erheben.
Ach, Irrtum war's, daß ich es einst getan.

Wie konnte jener Träume Glanz mich blenden.
Denn zwiefach ist der Tod, der mich bedroht.
Der eine nicht, der andre kaum zu wenden.

Nicht Malen ist, nicht Meißeln mehr Gebot.
Nur Gottes Liebe kann das Leid beenden,
Und nur Erlösung gibt Erlösers Tod.

Fritz Knapp



# MICHELANGELOS WERKE

## Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Breadth = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Fresko = fresco = fresque
Marmor = Marble = Marbre

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are metres
Les mesures sont indiquées en mètres

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 165)
= see the „Erläuterungen" (p. 165)
= voyez les „Erläuterungen" (p. 165)

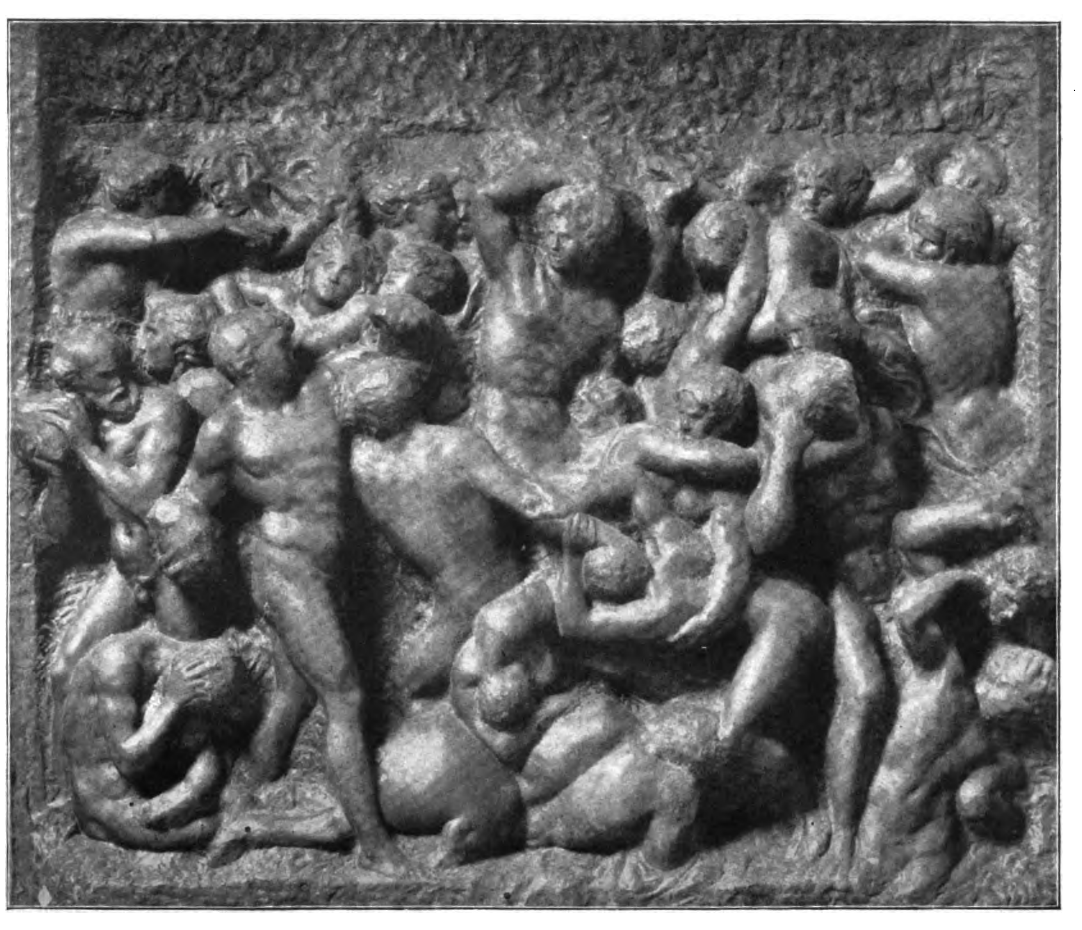
Florenz, Museo Buonarroti

Marmor, H. 0,56, B. 0,39

Die Madonna an der Treppe

The Virgin with Child at the Stairs    Um 1493—1494    La Vierge à l'escalier

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



Florenz, Museo Buonarroti — Marmor

Kampf der Centauren und Lapithen

The Battle of the Centaurs and Lapiths — Um 1493–1494 — Le combat des Centaures et Lapithes

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz



* Bologna, S. Domenico — Marmor

Leuchtertragender Engel

Angel bearing a Candlestick — 1494 — Ange portant un chandelier

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Bologna, S. Domenico | Marmor

Der heilige Petronius

St. Petronius | 1494 | St-Pétrone

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Bologna, S. Domenico

Marmor

Der heilige Proculus

St. Proculus

1494

St. Procule


Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas



London, Victoria and Albert-Museum

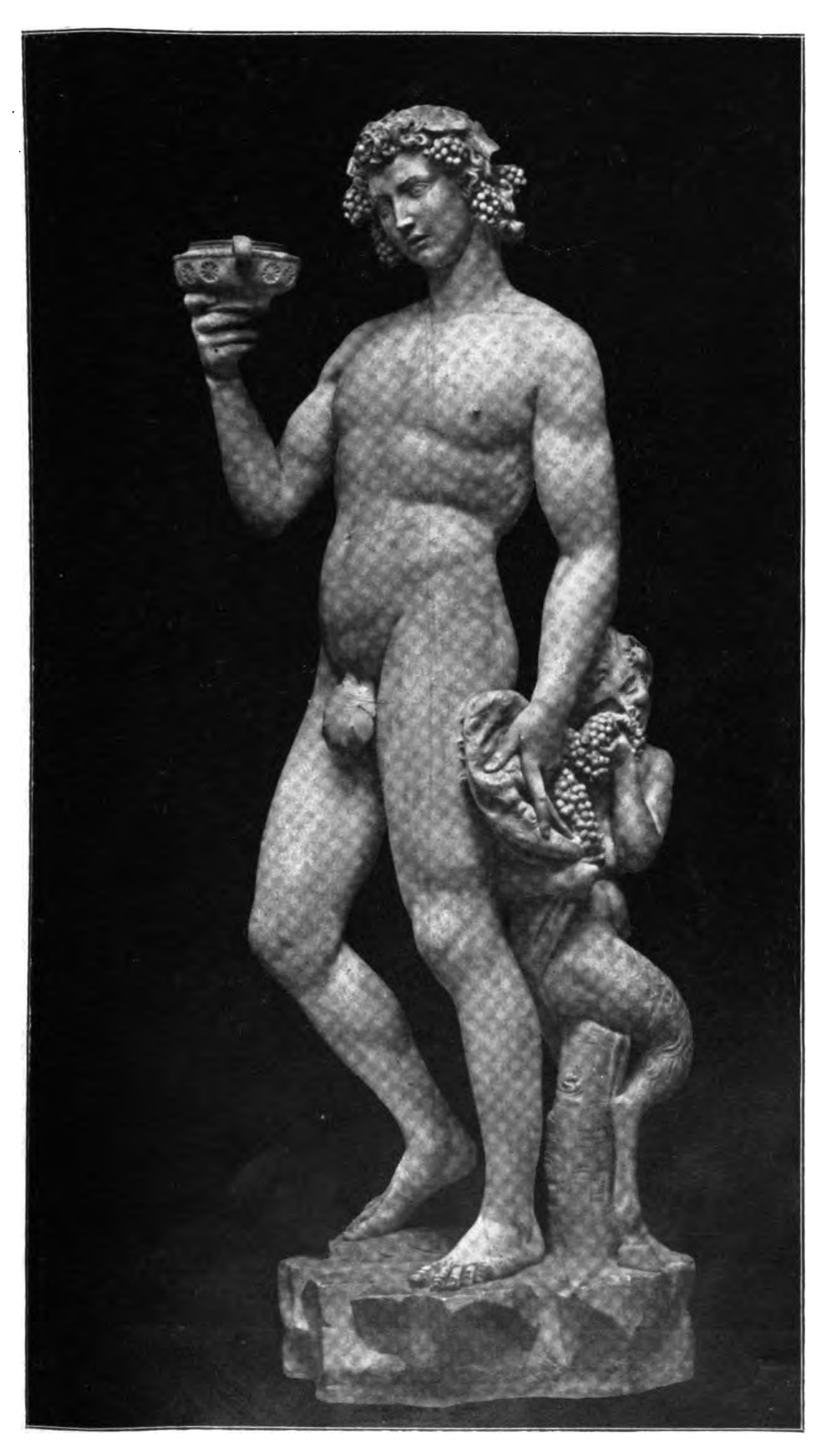
Marmor

Cupido

Cupid

Um 1497

Cupidon



*Florenz, Museo nazionale — Marmor

Der trunkene Bacchus

The drunken Bacchus — 1497 — Bacchus ivre

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Rom, St. Peter

Marmor, H. 1,75

Pietà
Um 1497—1500

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

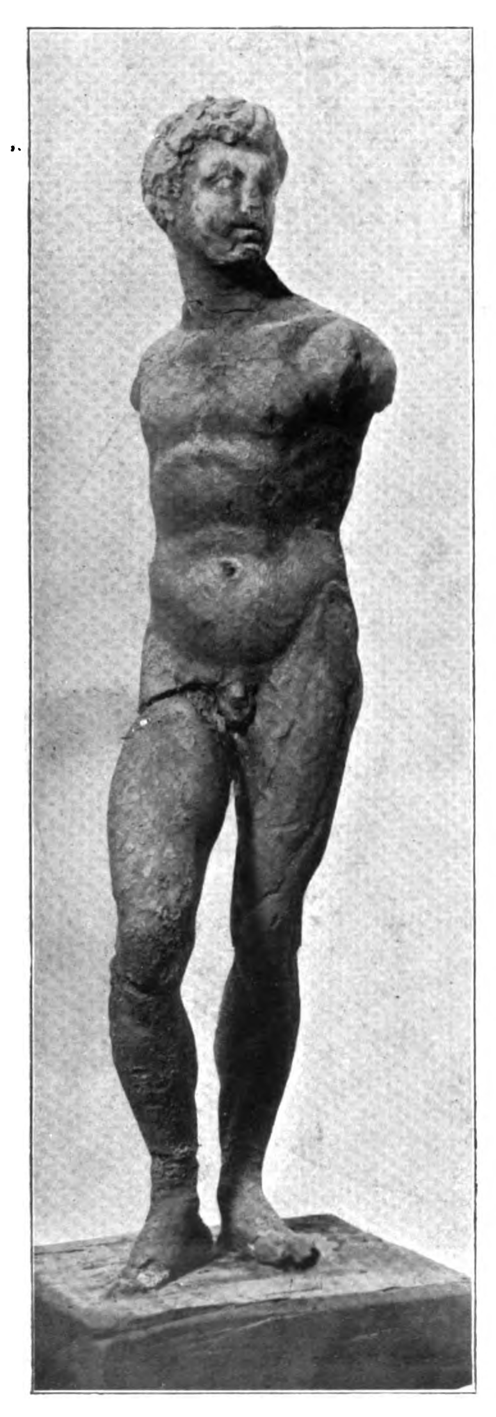


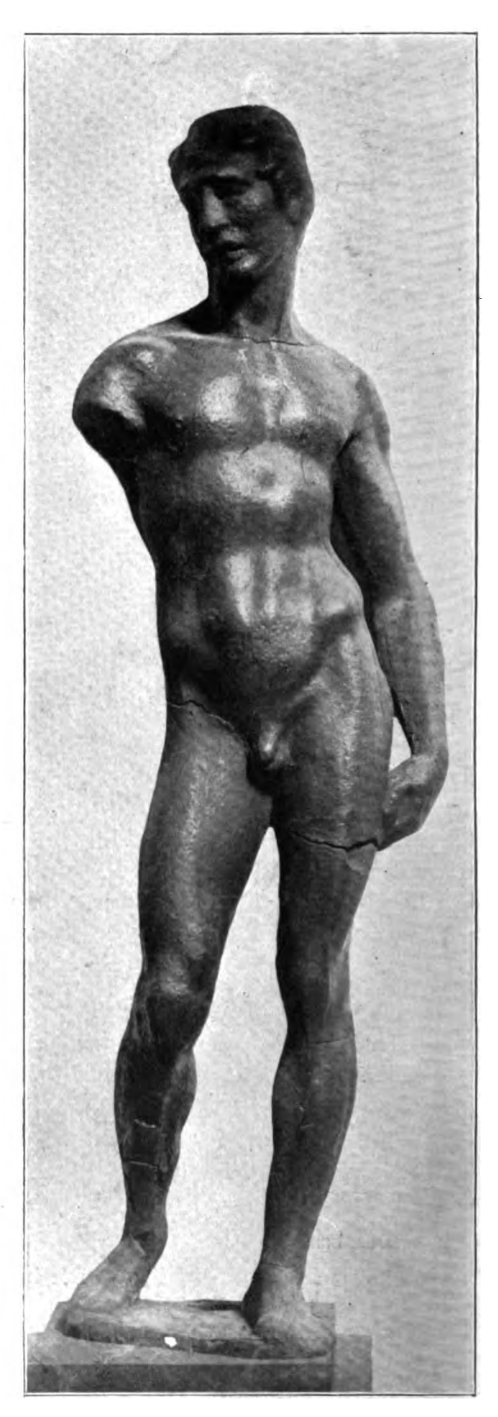
* Florenz, Uffizien — Auf Holz, Durchm. 1,18

Die heilige Familie

The holy Family — Um 1503 — La sainte famille

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





Florenz, Museo Buonarroti

Links Wachs, rechts Ton

Skizzen für den David (S. 11)

Sketches for the David (p. 11) Um 1501 Esquisses pour le David (p. 11)

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz

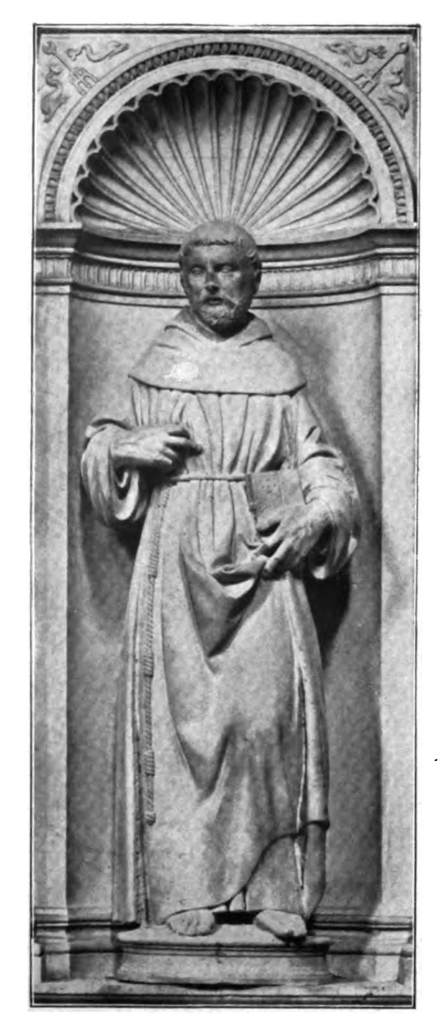
* Florenz, Accademia delle belle Arti

Marmor, H. 5,50

David
1501—1503

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

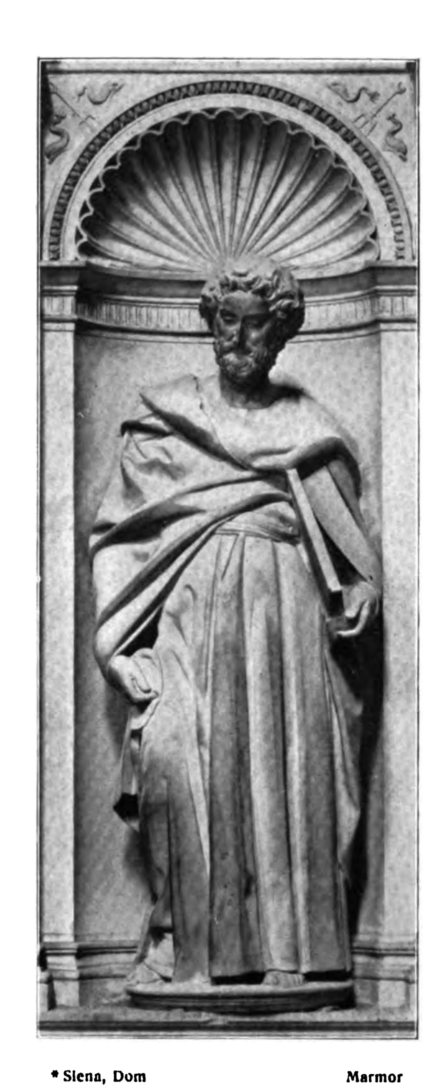




* Siena, Dom — Marmor

**Der heilige Franziskus**

St. Francis — Um 1501—1505 — St-François



* Siena, Dom — Marmor

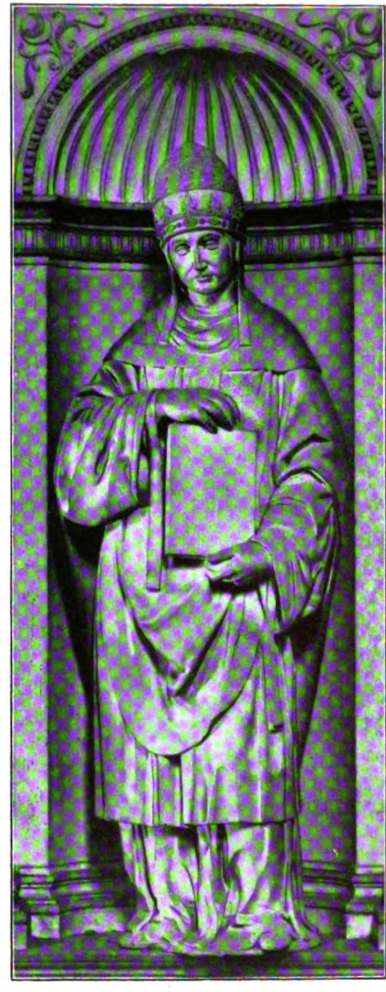
**Jakobus**

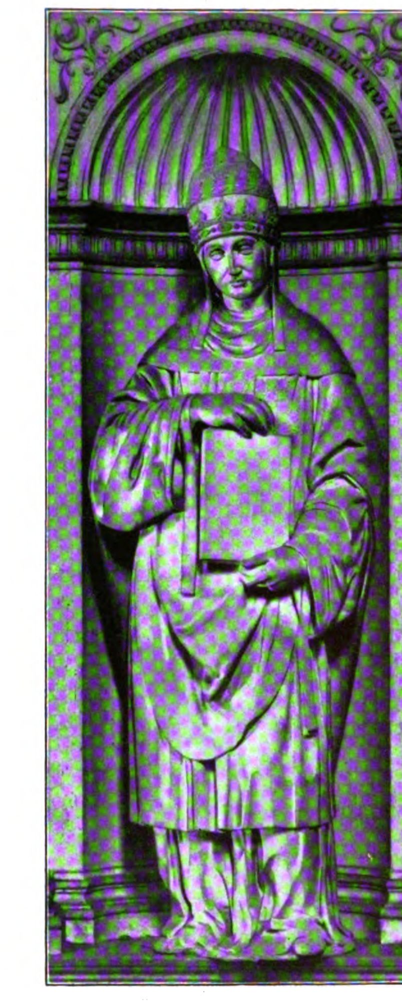
St. Jacob — Um 1501—1505 — St-Jacques

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz









* Siena, Dom

Gregor
St. Gregory St-Grégoire

Petrus
St. Peter Um 1501—1505 St-Pierre

Marmor

Der heilige Pius
St. Pius St-Pie

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas (München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.)



London, Kgl. Akademie der Künste Marmor

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

The Virgin with Child and little St. John Um 1503 La Vierge avec l'enfant et le petit St-Jean

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Florenz, Museo nazionale

Marmor

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

Um 1503

The Virgin with Child and little St. John

La Vierge avec l'enfant Jésus et le petit St-Jean

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Florenz, Accademia delle belle Arti | Marmor

Matthäus
Unvollendet
Um 1503—1504

St. Matthew
Unfinished

St-Matthieu
Inachevé

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

*Brügge, Liebfrauenkirche

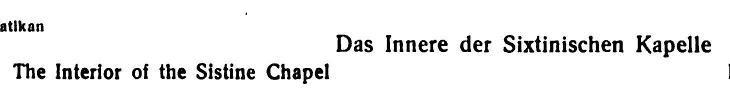
Marmor

Madonna mit Kind

The Virgin with Child

Um 1503—1505

La Vierge avec l'enfant



Rom, Vatikan

Das Innere der Sixtinischen Kapelle

The Interior of the Sistine Chapel

L'intérieur de la chapelle Sixtine

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

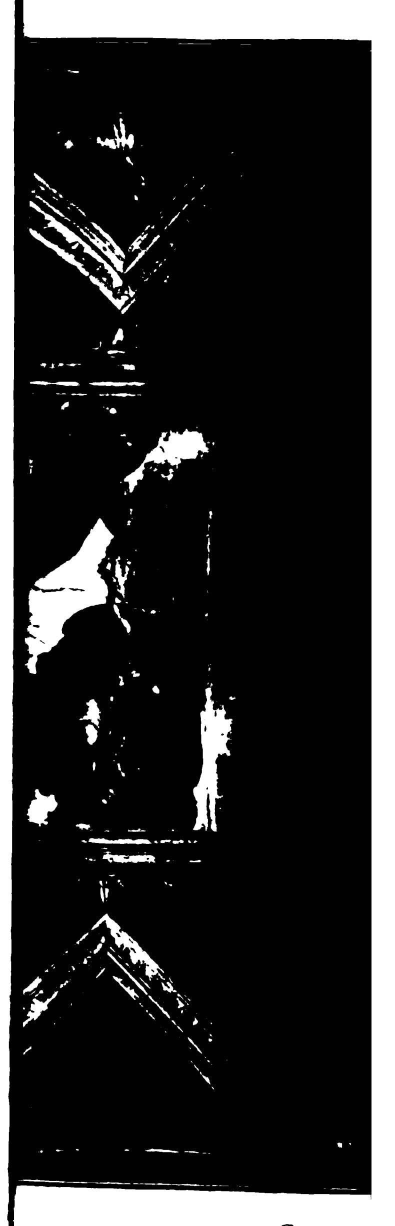
# DIE SIXTINISCHE KAPELLE

An Stelle einer älteren von Papst Nikolaus III. erbauten Kapelle des vatikanischen Palastes ließ Papst Sixtus IV. die nach ihm benannte Kapelle durch den florentinischen Architekten Giovanni de' Dolci erbauen. Im Jahre 1473 wird die alte Kapelle zum letzten Male erwähnt. Bald darauf muß der Neubau begonnen worden sein; am 15. August 1483 hörte der Papst darin die erste Messe, und am 24. August erfolgte die feierliche Weihe. Das Innere der Kapelle stellt sich als ein einfacher rechteckiger Saal von 48 m Länge, 13,20 m Breite und 18 m Höhe dar, dessen Langseiten durch je acht korinthische Pilaster gegliedert sind. Zwölf rundbogige Fenster, je sechs an jeder Langseite oberhalb einer Galerie mit eisernem Geländer, erhellen den Raum, dessen Decke ein flaches Tonnengewölbe bildet.

Dieser einfache Raum lud zur Ausschmückung durch Gemälde ein, zu denen die großen Wand- und Deckenflächen einen geeigneten Platz boten. Sixtus IV. zog zu diesem Zweck die florentinischen Maler Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo und Pietro Perugino heran, mit denen er am 27. Oktober 1481 einen Kontrakt abschloß, auf Grund dessen sie sich verpflichteten, vor dem 15. März des folgenden Jahres zehn Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament auszuführen, und zwar nach den Angaben des Architekten de' Dolci. Später wurde die Zahl der Wandgemälde auf zwölf erhöht, und zu ihrer Ausführung wurden noch Pinturicchio und Luca Signorelli hinzugezogen. Neben den genannten Meistern waren auch ihre Schüler tätig. An der linken Seite (rechts vom Altar) ist das Leben des Moses dargestellt als alttestamentliches Vorbild zu dem Leben Christi, das den Gegenstand der Fresken auf der rechten Seite (links vom Altar) bildet. Auf jedem Bilde sind nach der Gewohnheit der italienischen Maler der Frührenaissance, die eine „breite Erzählungsweise" liebten, mehrere Szenen vereinigt. Im einzelnen verteilen sich die Bilder, bei deren kurzer Benennung wir uns an Steinmann (Die Sixtinische Kapelle, Bd. I, München 1901, F. Bruckmann) anschließen, auf die Maler folgendermaßen: A. Linke Wand: 1. Pinturicchio, Die Beschneidung des Mosesknaben. 2. Sandro Botticelli, Das Jugendleben des Moses. 3. Cosimo Rosselli, Pharaos Untergang im Roten Meer. 4. Derselbe, Die Gesetzgebung auf Sinai. 5. Botticelli, Die Bestrafung der Rotte Korah. 6. Luca Signorelli, Das Testament des Moses. B. Rechte Wand: 1. Pinturicchio, Die Taufe Christi. 2. Botticelli, Das Reinigungsopfer des Aussätzigen. 3. Domenico Ghirlandajo, Die Berufung der ersten Jünger. 4. Cosimo Rosselli, Die Bergpredigt Christi. 5. Pietro Perugino, Die Schlüsselübergabe. 6. Cosimo Rosselli, Das letzte Abendmahl. An der Altarwand wurde ein Gemälde von Pietro Perugino, Die Himmelfahrt Mariä, aufgestellt, und zu beiden Seiten malte derselbe Künstler noch zwei Fresken, links die Rettung des Moses aus dem Wasser und rechts die Geburt Christi. Das Altarbild wurde beseitigt, als Michelangelo mit der Ausführung des jüngsten Gerichts begann, das auch die beiden Fresken bedeckte.

Oberhalb dieser Fresken, zwischen den Fenstern, befinden sich die Bilder von 28 Päpsten, die Fra Diamante, Ghirlandajo, Botticelli und Rosselli ausgeführt haben (s. die Abbildungen S. 74—87 unter den Lünetten Michelangelos). Die Namen der Päpste finden sich in den lateinischen Inschriften unterhalb der Nischen,

(Fortsetzung auf der Rückseite des Einschaltbildes)



Gesamta

Decke

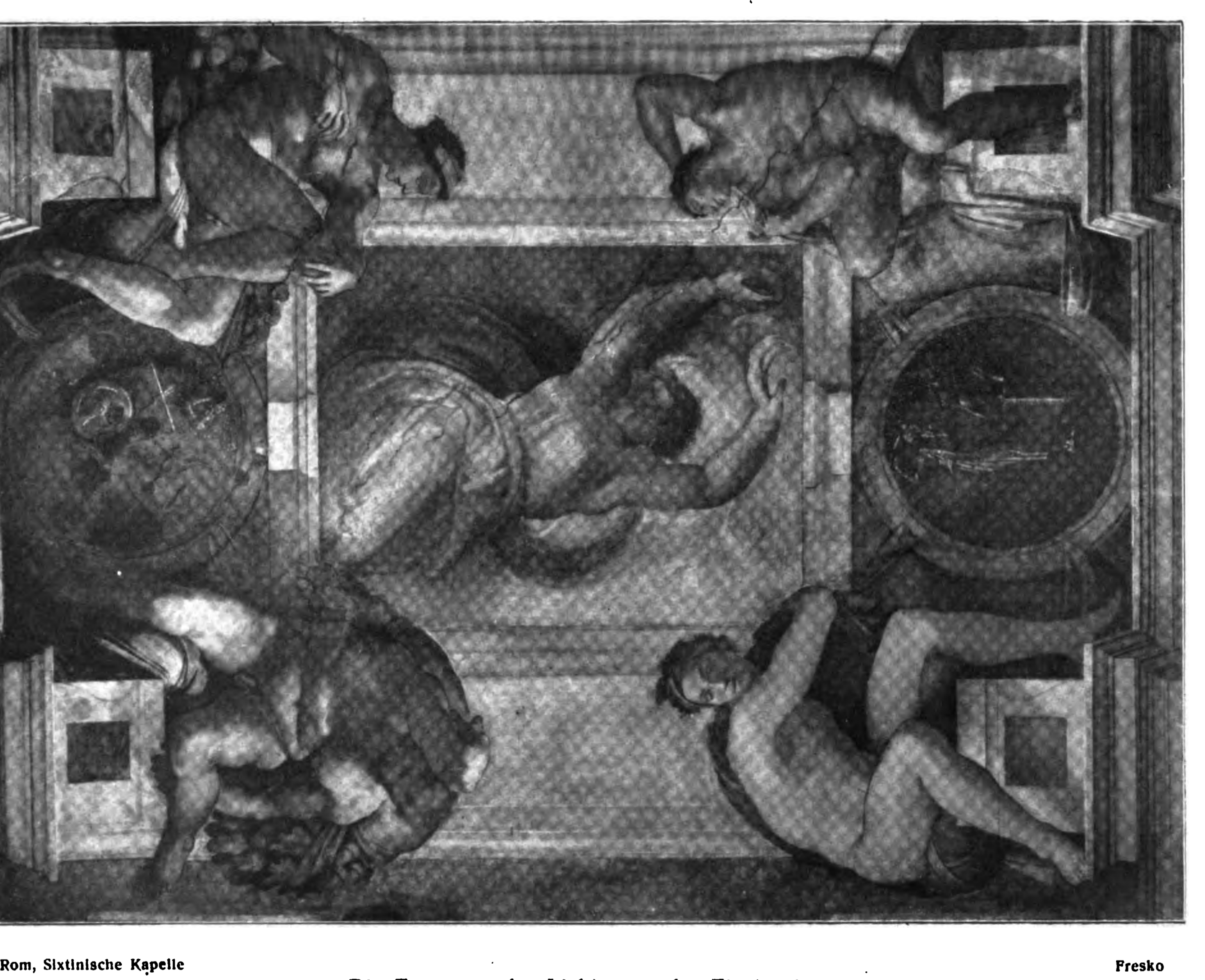
in denen die Figuren wie Statuen stehen. Zu S. 83 ist zu bemerken, daß ein Papst S. Voius, wie deutlich in der Unterschrift rechts zu lesen ist, in den Papstkatalogen nicht vorkommt. Man hat deshalb vermutet, daß der Maler, der die Inschrift ausgeführt, sich in der ihm gegebenen Vorlage verlesen hat und daß statt Voius „LVCIVS“ zu lesen ist (Hilgers, Stimmen aus Maria Laach, LXII, S. 320).

Unterhalb der Fresken wurden die Wände von Filippo Germisone mit buntfarbigen Teppichen bemalt, die an hohen Festen durch gewebte, seit 1519 durch die berühmten „Arrazzi“, die nach Raffaels Kartons in Arras gewebten Teppiche (s. Klassiker der Kunst, Bd. I: Raffael, 2. Aufl., S. 89—97), bedeckt wurden.

Von dem Presbyterium, in dem der Papst und die Kardinäle saßen, war der Laienraum durch eine Marmorschranke (Cancellata) getrennt, die ebenso wie die Sängertribüne (Cantoria) von Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata reich mit Bildwerk verziert worden ist.

Der malerische Schmuck der Sixtinischen Kapelle erhielt seinen Abschluß und seine Krönung zugleich durch Michelangelo, der seine Arbeit an der Decke am 10. Mai 1508 begann. Wie er selbst schreibt, waren im ersten Entwurf nur die zwölf Apostel in den Bogenfeldern vorgesehen; die übrigen Felder sollten mit Ornamenten ausgefüllt werden. „Als ich das Werk anfing, schien es mir ein ärmliches Ding zu werden, und ich sagte dem Papst, es dünke mich, daß die Apostel auf alle einen ärmlichen Eindruck machen. Als der Papst fragte: Warum? antwortete ich, weil sie selbst arm waren. Da gab er mir den neuen Auftrag, ich möge machen, was ich wolle, er werde mich zufriedenstellen, und ich solle die Decke bemalen bis zu den geschichtlichen Wandbildern herab.“ Dann erst entwarf Michelangelo den großartigen Plan, den er trotz mancher Stockungen in vier Jahren zur Ausführung brachte. Am 27. Januar 1509 klagte er in einem Briefe an seinen Vater, daß er vom Papste noch nicht einen Groschen erhalten habe, daß aber seine Arbeit auch noch nicht so weit vorgeschritten sei, daß sie Bezahlung verdiene. Im September 1510 waren die Mittelbilder der Decke, die Hälfte des Werkes, vollendet; dann ließ Michelangelo die Arbeit liegen, weil er keine Bezahlung erhielt und deshalb zweimal nach Bologna reisen mußte, wo sich Julius II. damals aufhielt. Im Januar 1511 nahm er die Arbeit wieder auf. Es wurden nun die Bilder an den Seitenflächen, die den Uebergang von der Decke zur Wand vermitteln, in Angriff genommen. Ihre Vollendung erfolgte Ende Oktober 1512, kurz vor Allerheiligen.

Zum endlichen Abschluß brachte Michelangelo sein Werk erst nach fast dreißig Jahren durch die Darstellung des jüngsten Gerichts an der Altarwand. Am 15. April 15[illegible]5 erhielt der Baumeister der Engelsburg, der Florentiner Perino del Capitano, [illegible] für das Gerüst ausgezahlt, das er in der Sixtinischen Kapelle, „wo der Maler [illegible]helangelo malt,“ aufgestellt hatte. Um diese Zeit muß Michelangelo also bereits [illegible] Ausführung in Fresko begonnen haben, die er ganz allein bis zu Ende [illegible]rte. Nach dem Bericht Vasaris wurde das Gemälde am Weihnachtsta[illegible]t, „zum Staunen Roms, ja der ganzen Welt.“ Dem jüngsten Gericht mußten [illegible]r den beiden erwähnten Fresken Peruginos auch zwei der Lünettenbilder [illegible]s weichen, die die Vorfahren Christi darstellen. Ihre Kompositionen sind [illegible] Stichen von Adam Ghisi erhalten (Nr. 62 bis 65 der Folge der Stiche nach [illegible]figuren).



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die Trennung des Lichts von der Finsternis

God separating Light and Darkness — 1508—1512 — La séparation de la lumière des ténèbres

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die Erschaffung der Sonne und des Mondes

The Creation of Sun and Moon — 1508–1512 — La création du soleil et de la lune

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Gott scheidet Wasser und Erde

God separating Water and Earth — 1508–1512 — Dieu séparant l'eau de la terre

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Die Erschaffung Adams

1508—1512

The Creation of Adam

La création d'Adam

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

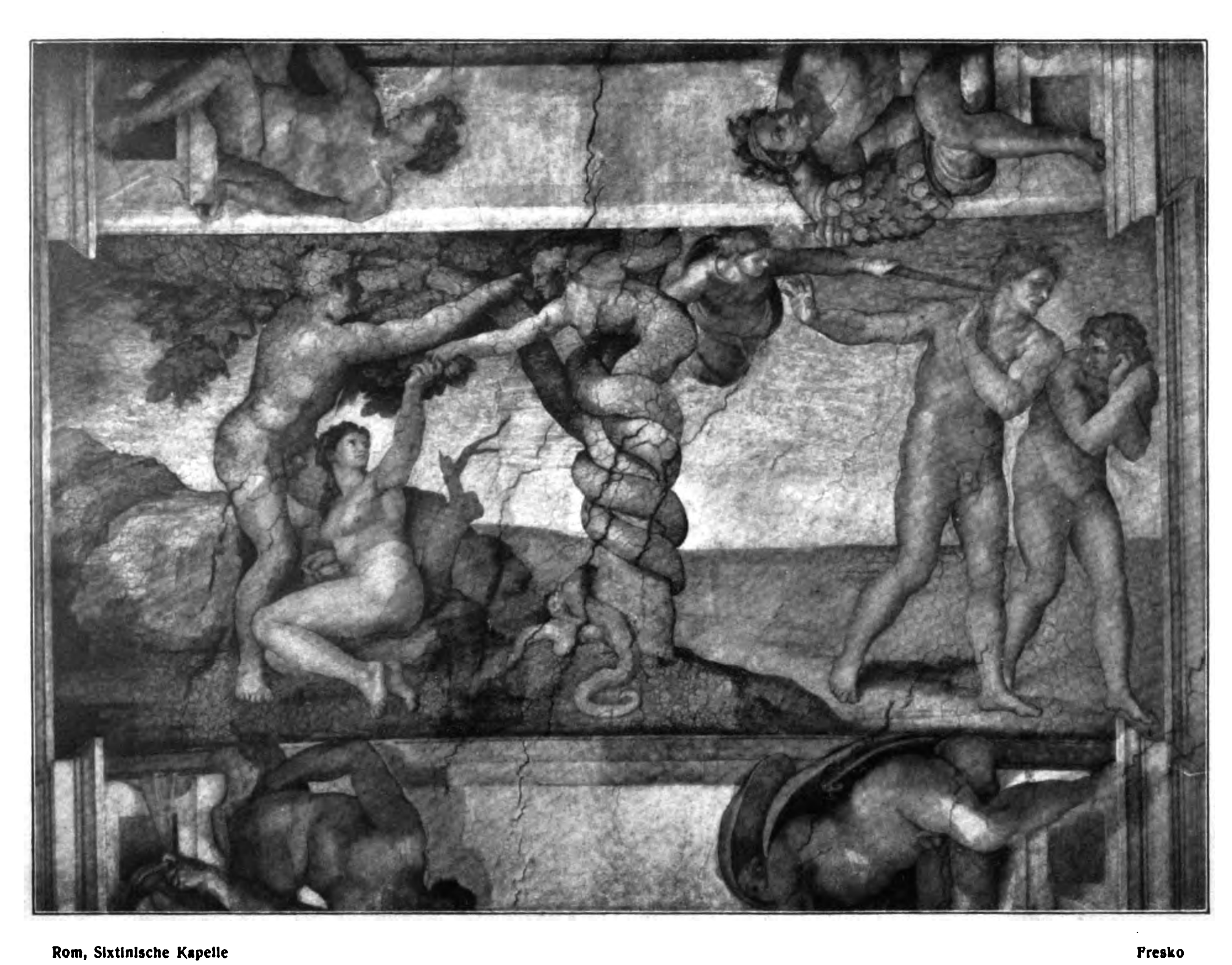
Die Erschaffung Evas

1508–1512

The Creation of Eve

La création d'Ève

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

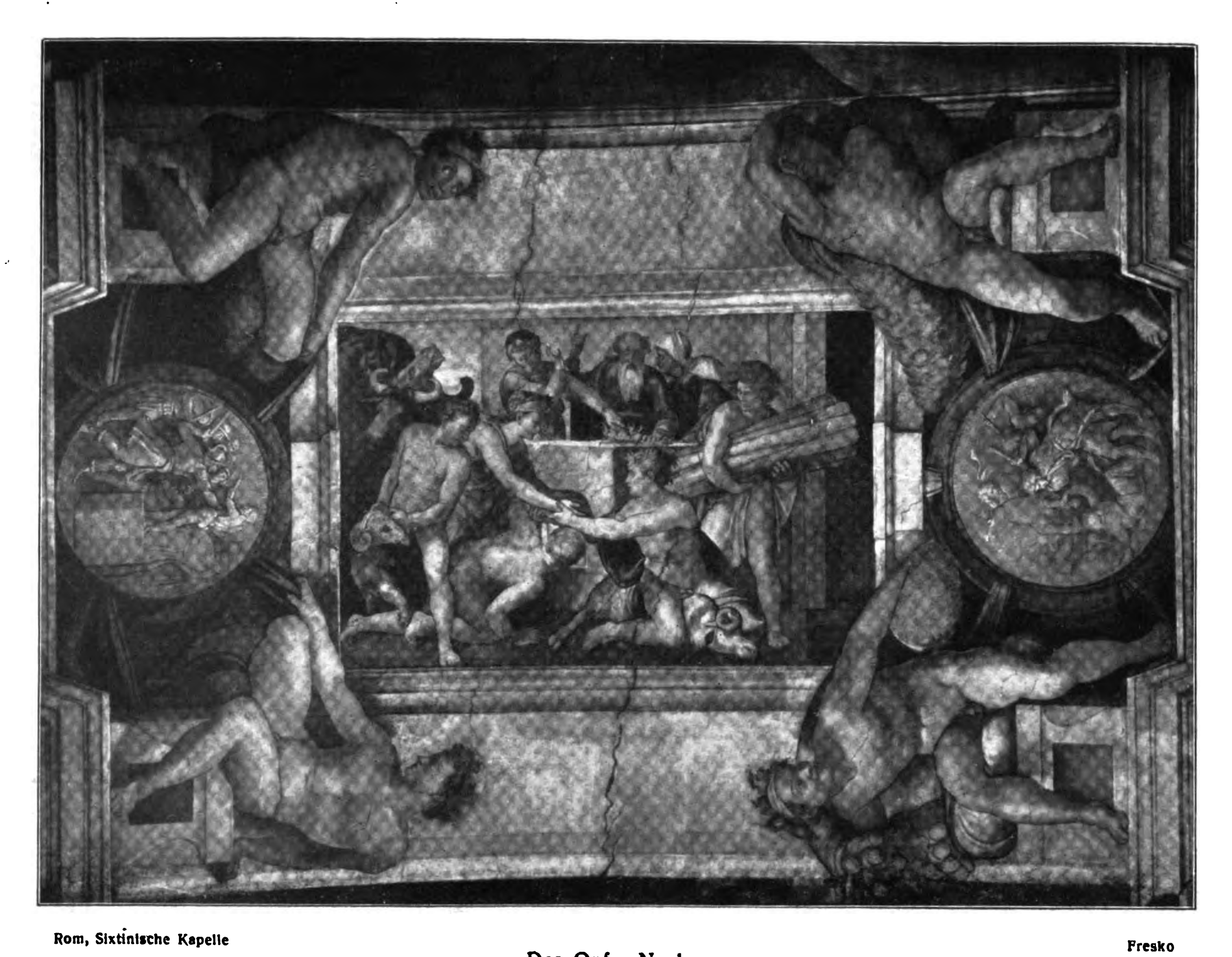


Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese

The Fall and the Expulsion from the Paradise — 1508—1512 — Le premier péché et l'expulsion du paradis

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Das Opfer Noahs
1508—1512

The Sacrifice of Noah

Le sacrifice de Noé

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Die Sintflut

The Deluge

1508—1512

Le déluge

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

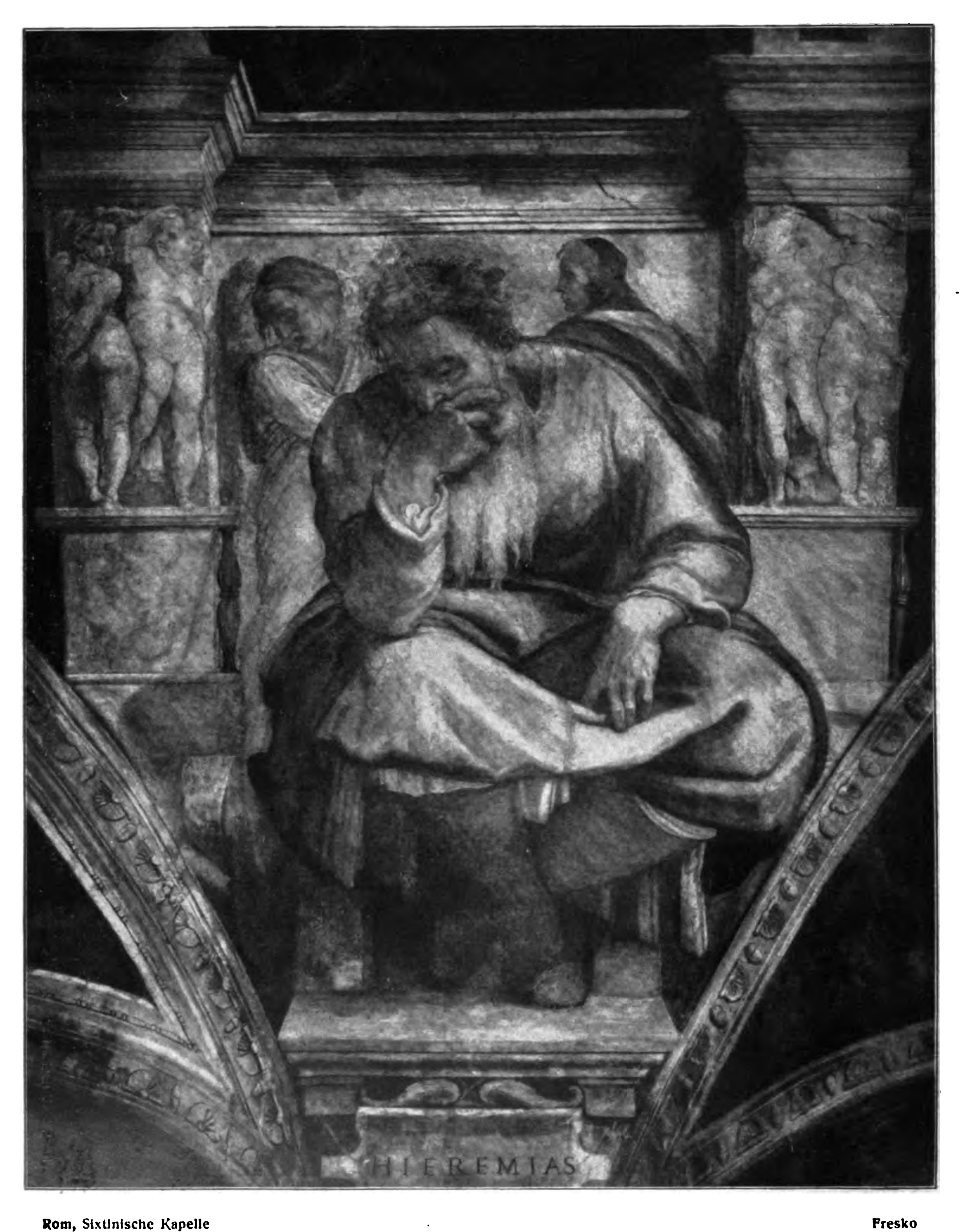
Die Trunkenheit Noahs

The Drunkenness of Noah

1508—1512

L'ivresse de Noé

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



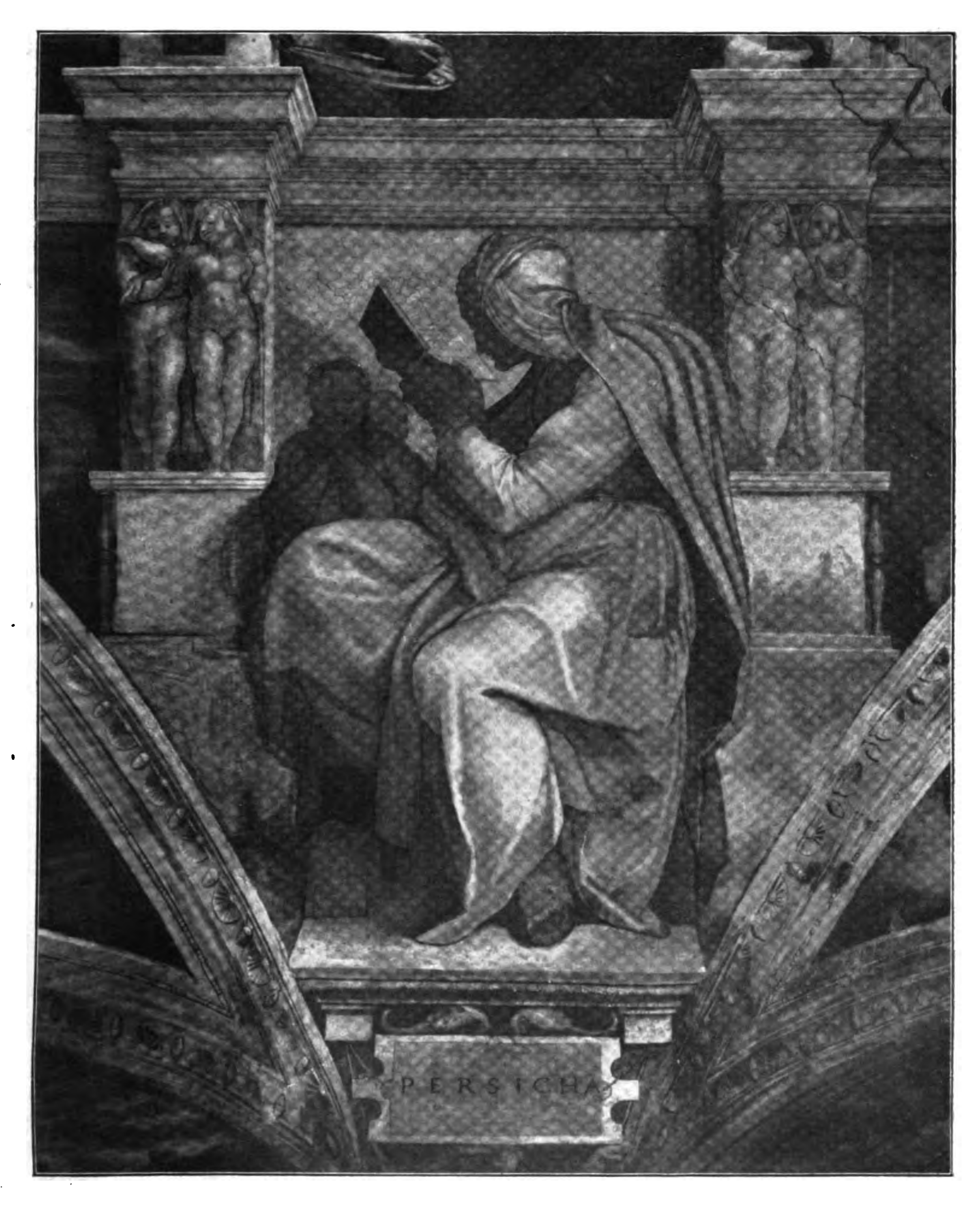

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Der Prophet Jeremias

The Prophet Jeremiah 1508—1512 Le prophète Jérémie

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom




Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die persische Sibylle

The Persian Sibyl — 1508—1512 — La Sibylle de Perse

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

**Der Prophet Hesekiel**

**The Prophet Ezekiel**

1508—1512

**Le prophète Ezéchiel**

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom








Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die erythräische Sibylle

The Erythrean Sibyl — 1508—1512 — La Sibylle Erythrée

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Der Prophet Joel

The Prophet Joel

1508—1512

Le prophète Joël

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Der Prophet Zacharias

The Prophet Zachariah

1508—1512

Le prophète Zacharie

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

## Die delphische Sibylle

The Sibyl of Delphi — 1508 1512 — La Sibylle de Delphes

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom




Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Der Prophet Jesaias

The Prophet Esaias — 1508—1512 — Le prophète Isaïe

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Die cumäische Sibylle

The Sibyl of Cumae — 1508—1512 — La Sibylle de Cumes

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Der Prophet Daniel

The Prophet Daniel

1508—1512

Le prophète Daniel

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

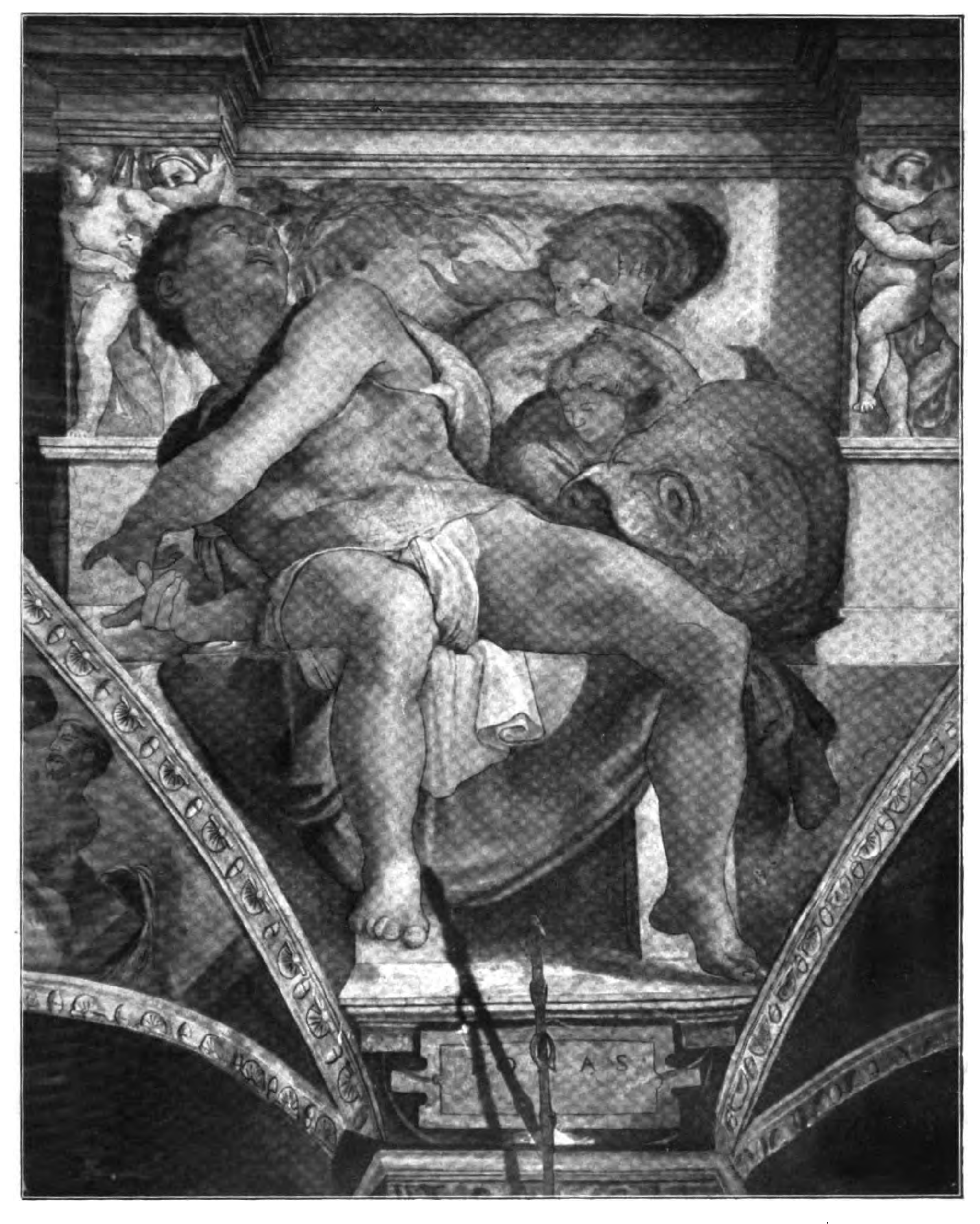
Die libysche Sibylle

The Libyan Sibyl

1508—1512

La Sibylle libyque

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

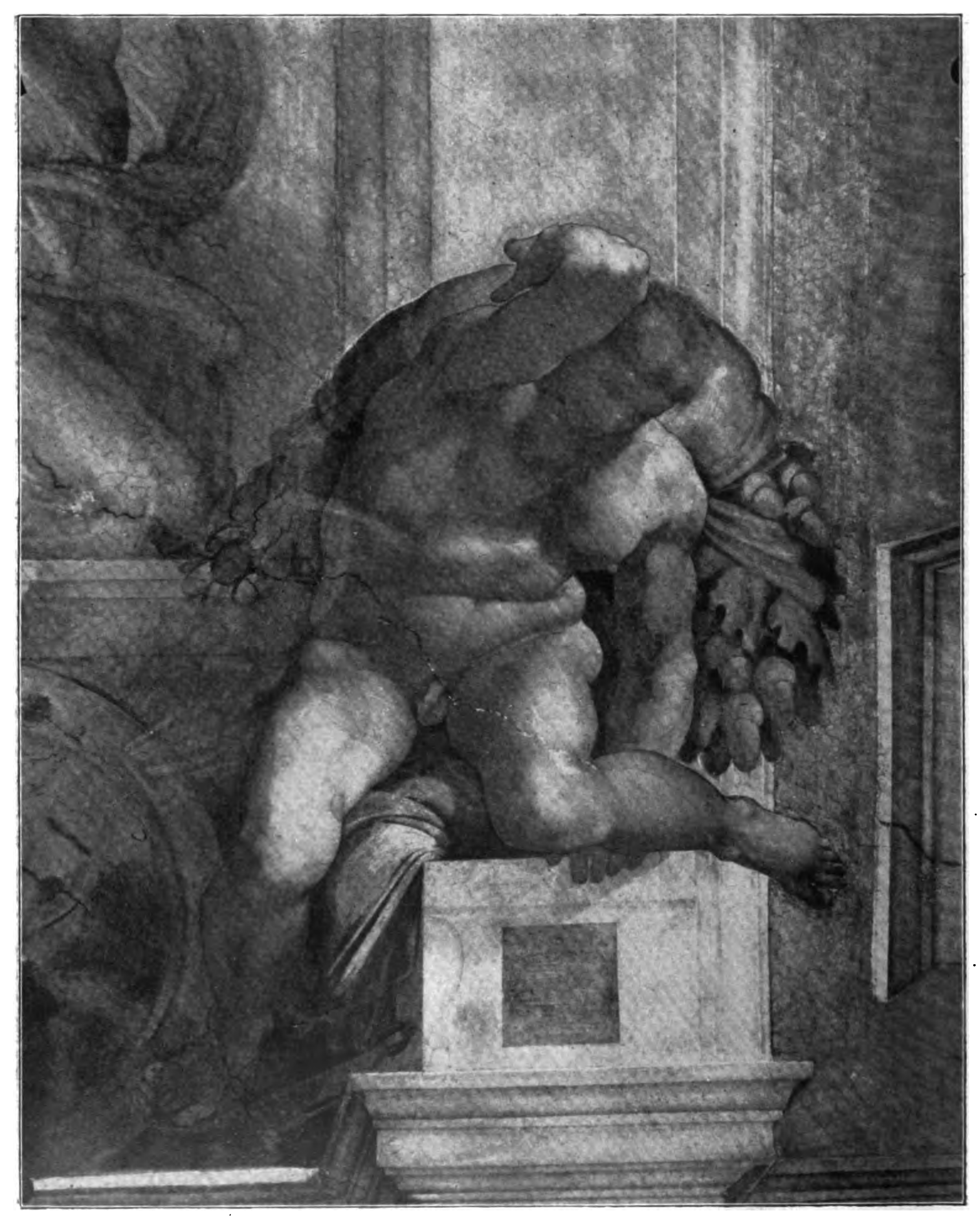



Rom, Sixtinische Kapelle. Fresko

Der Prophet Jonas

The Prophet Jonah 1508—1512 Le prophète Jonas

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Figur zur Linken des Jeremias

Figure on the left of Jeremiah — 1508—1512 — Figure à gauche de Jérémie

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Figur zur Rechten des Jeremias

Figure on the right of Jeremiah 1508—1512 Figure à droite de Jérémie

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Figur zur Linken der persischen Sibylle

Figure on the left of the Persian Sibyl 1508—1512 Figure à gauche de la Sibylle de Perse

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

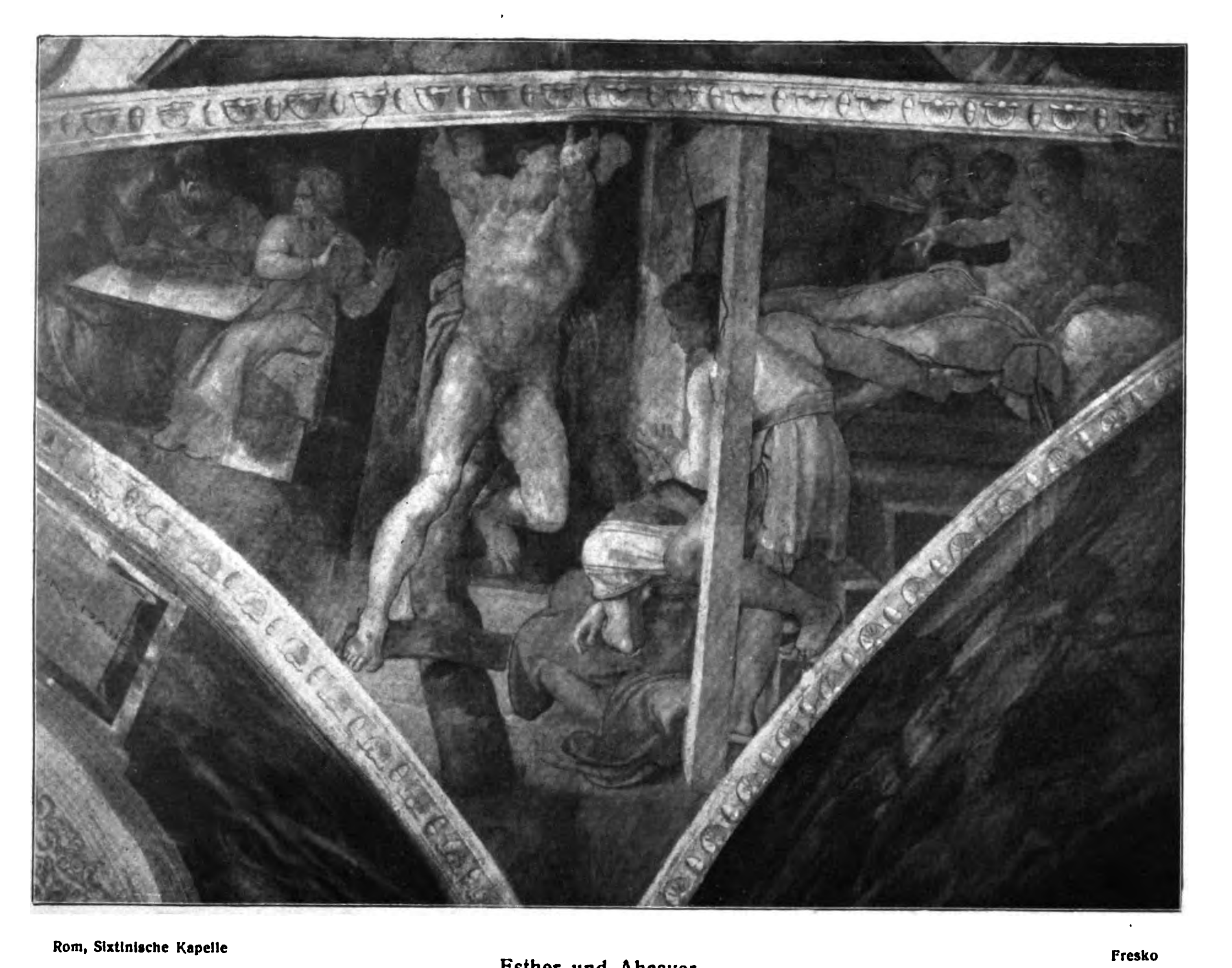


Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Figur zur Rechten der persischen Sibylle

Figure on the right of the Persian Sibyl 1508—1512 Figure à droite de la Sibylle de Perse

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

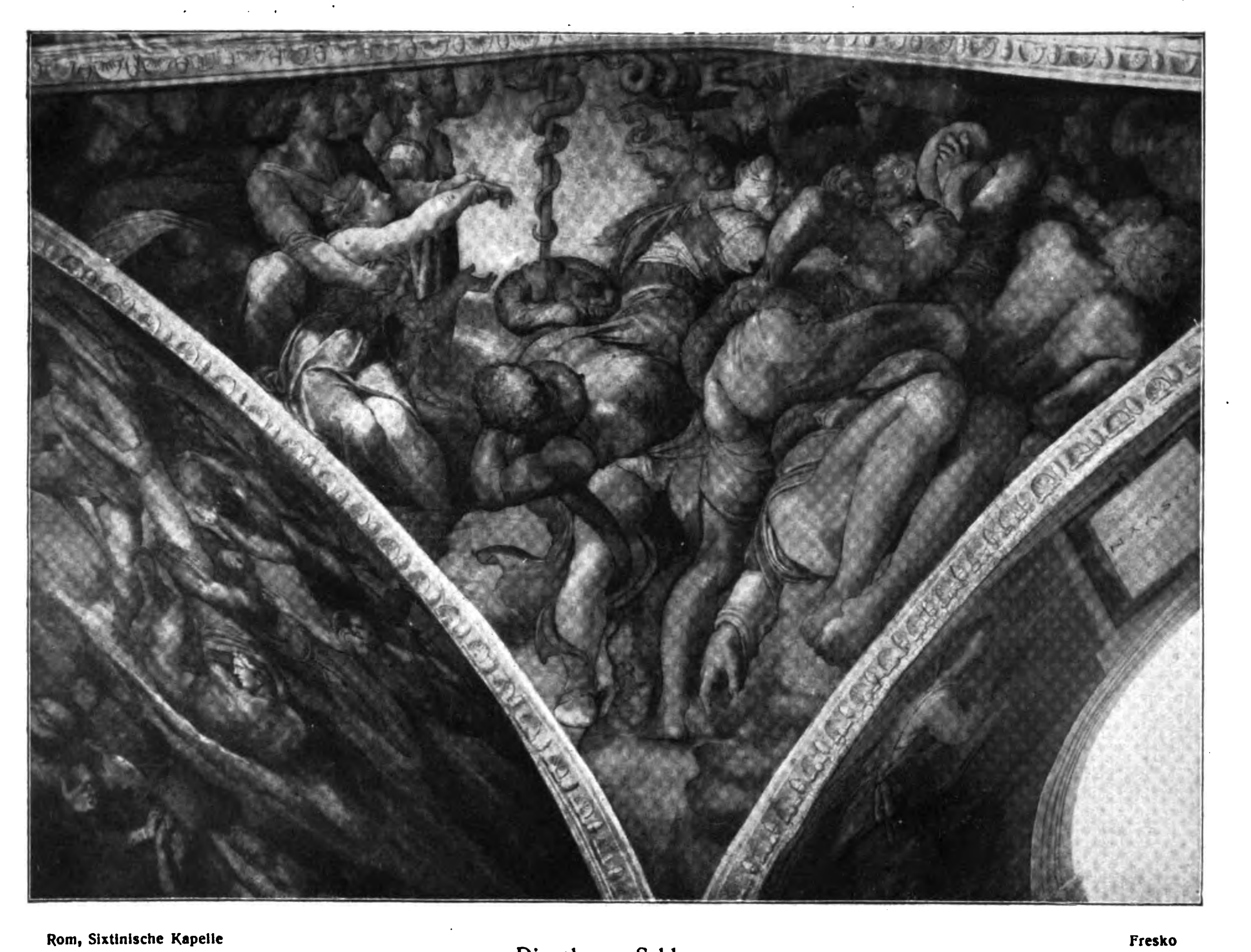
Esther und Ahasver

1508—1512

Esther and Ahasuerus

Esther et Assuérus

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

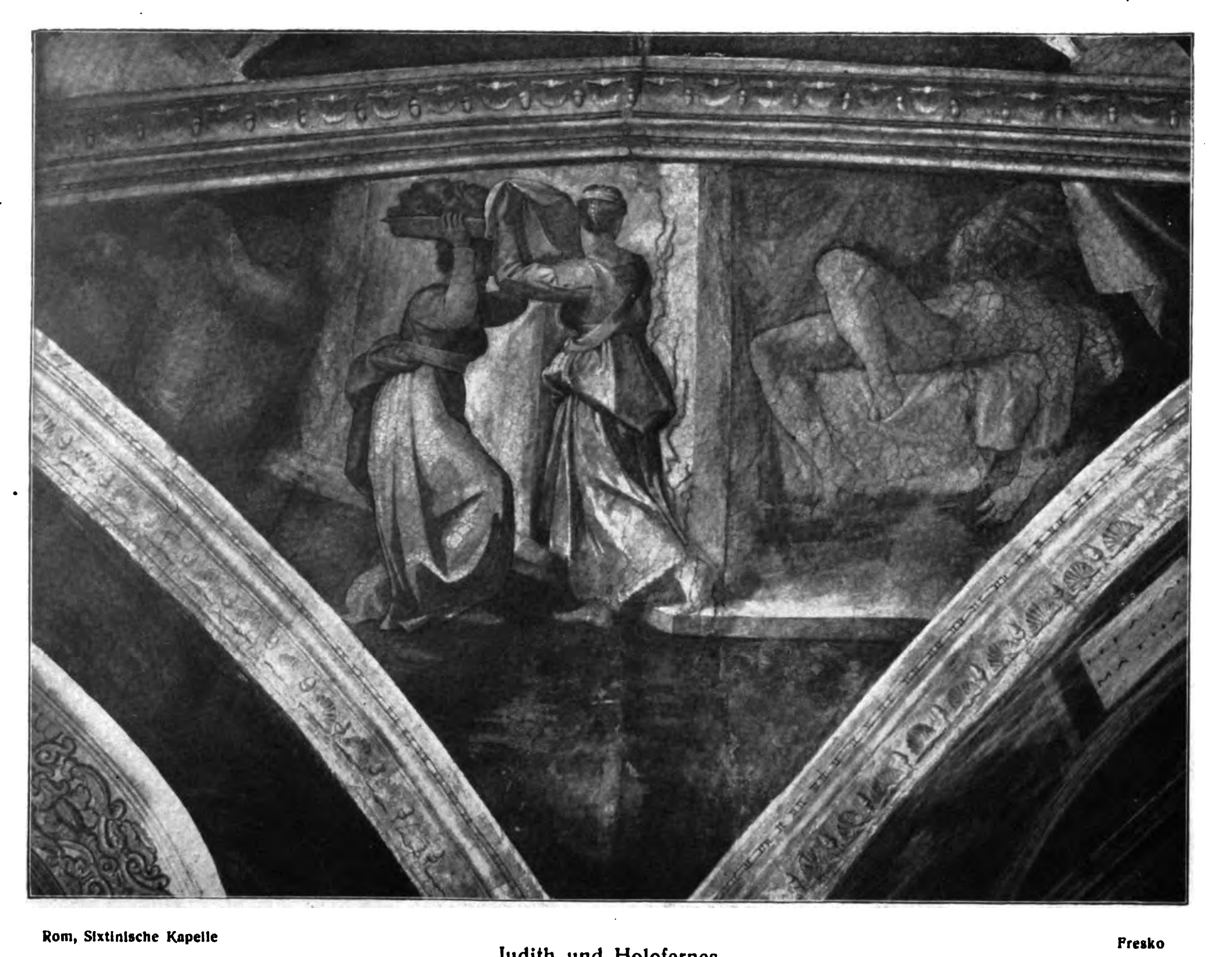


Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Die eherne Schlange

The brazen Serpent — 1508—1512 — Le serpent d'airain

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Judith und Holofernes
1508—1512

Judith and Holophernes

Judith et Holopherne

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

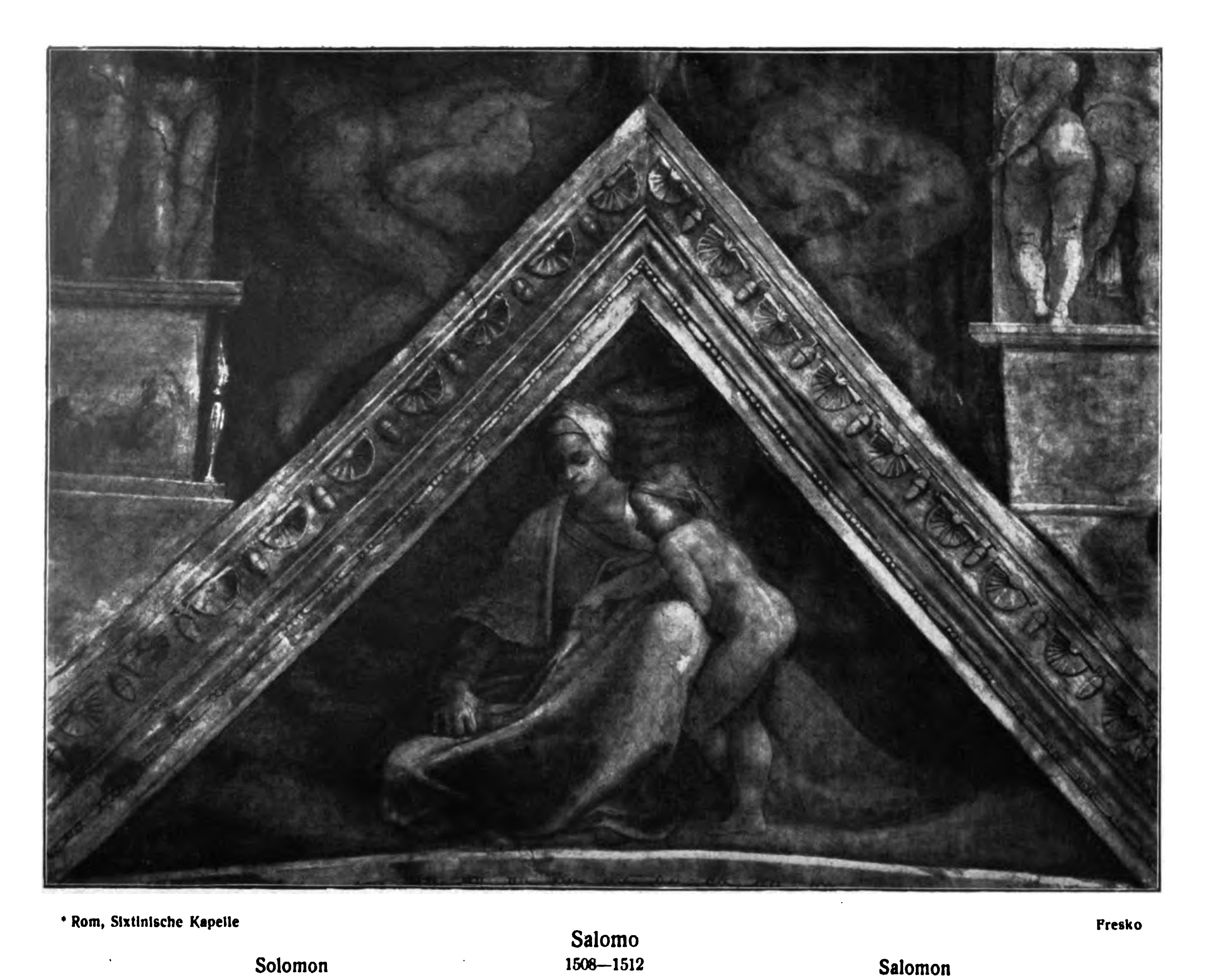


Rom, Sixtinische Kapelle | Fresko

David tötet Goliath

David killing Goliath | 1508—1512 | David tuant Goliath

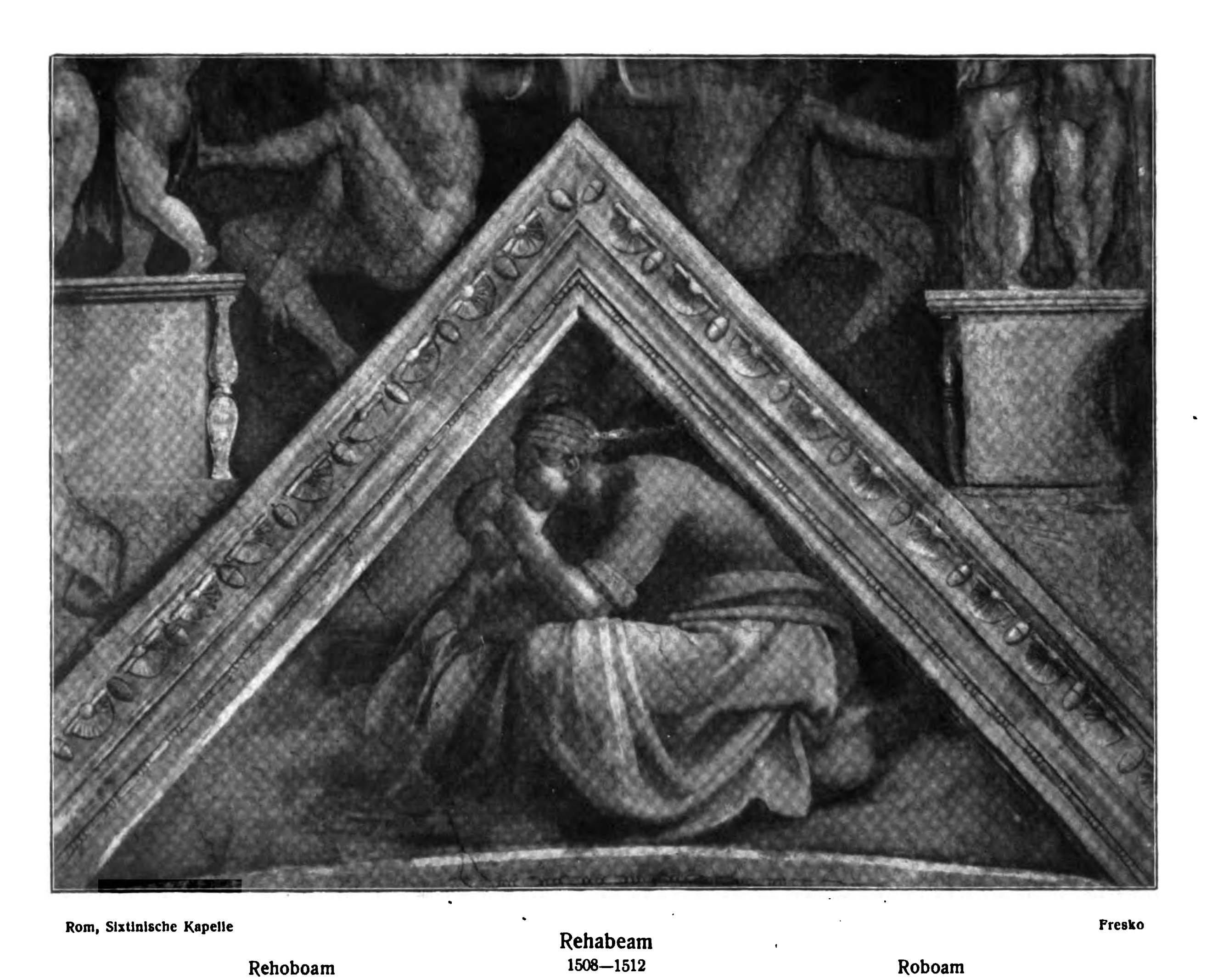
Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Salomo
Solomon — 1508—1512 — Salomon

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Rehabeam
1508–1512

Rehoboam — Roboam

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

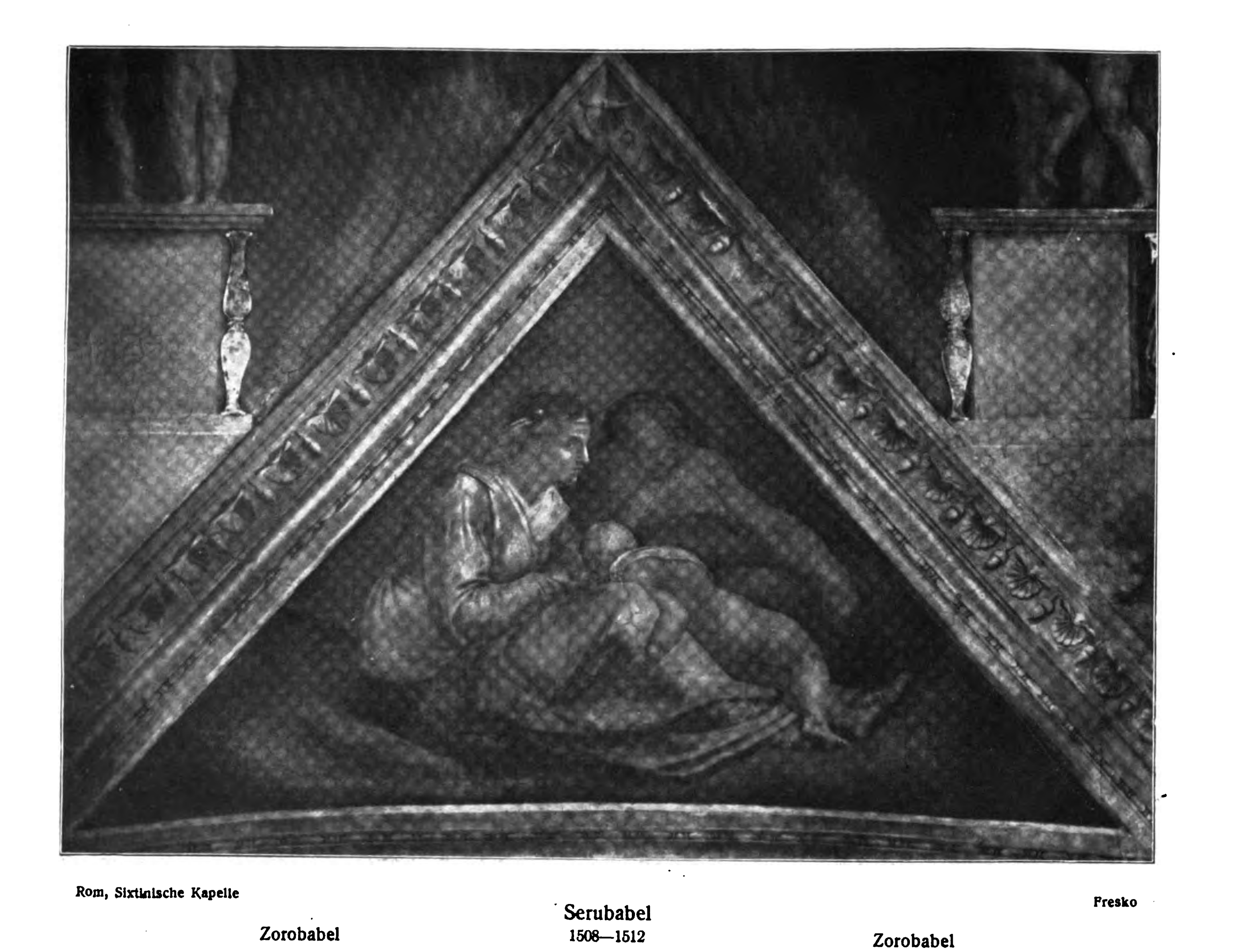
Usia

1508—1512

Ozias

Ozias

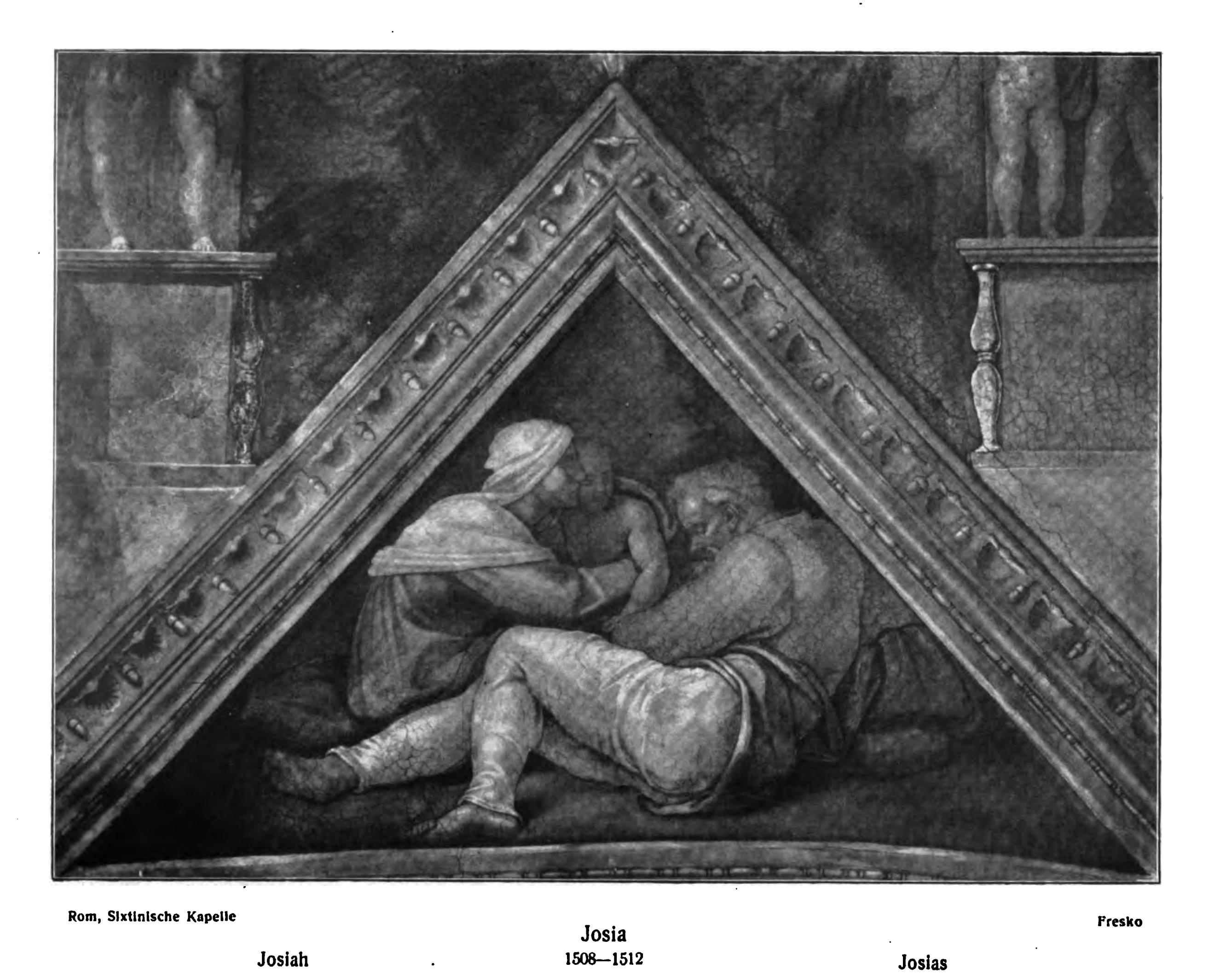
Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Zorobabel — **Serubabel** 1508—1512 — Zorobabel

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Josia
1508—1512

Josiah

Josias

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle | Fresko

Ezechias
1508—1512

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Asa

1508—1512

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

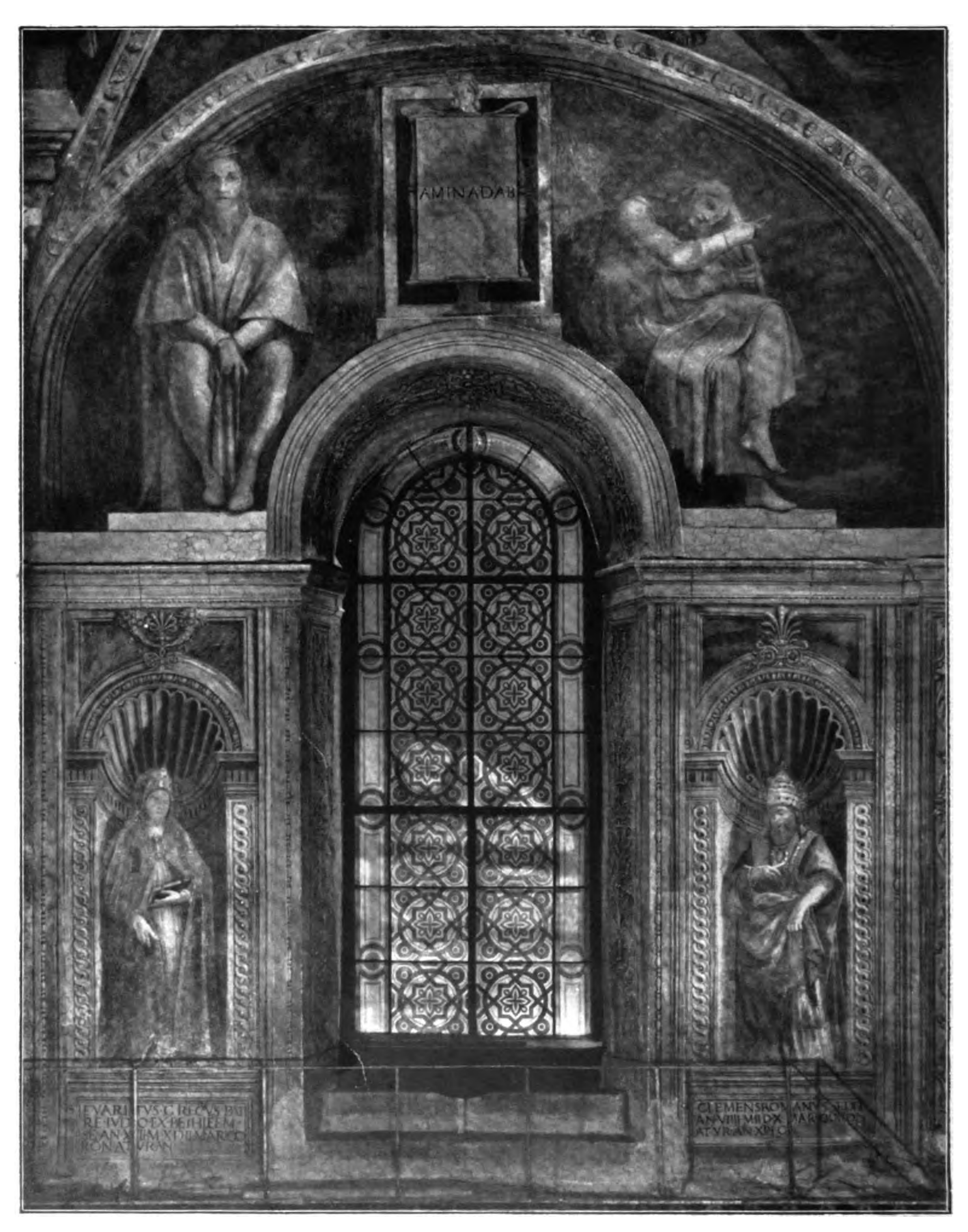
Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Jesse

1508—1512

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom




*Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

**Aminadab**

**Die Päpste St. Clemens und Evaristus**

1508—1512

**Aminadab**

**The Popes S. Clement and Evaristus**

**Aminadab**

**Les papes St-Clément et Evariste**

**Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom**




Rom, Sixtinische Kapelle | Fresko

Boas und Obed

Die Päpste St. Sixtus und St. Hyginus

1508—1512

Boas and Obed

The Popes SS. Sixtus and Hyginus

Booz et Obeth

Les papes Sts-Sixte et Hygine

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom




Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

**Abia**

**Die Päpste St. Anicetus und St. Eleutherus**

1508—1512

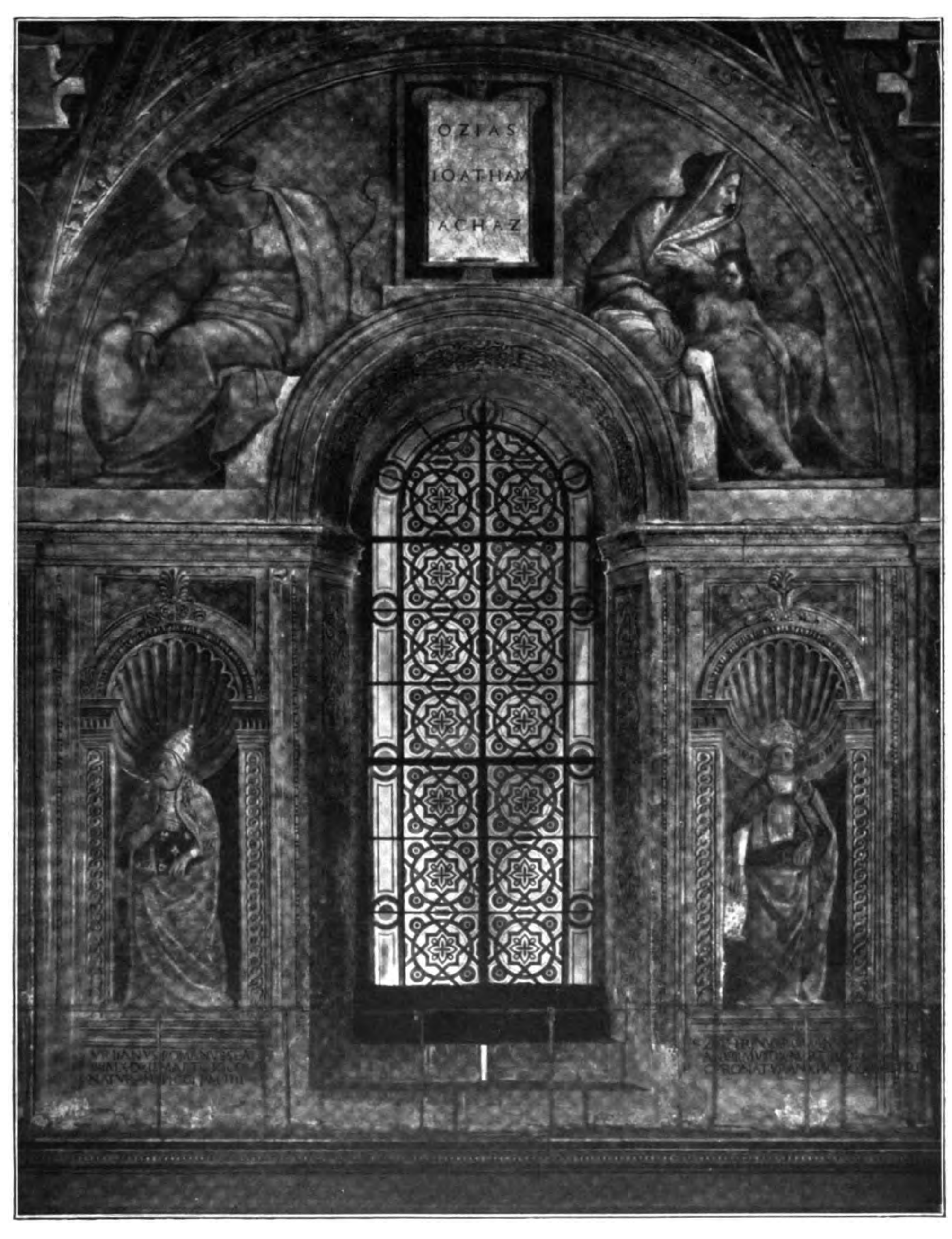
**Abiah**

**The Popes SS. Anicetus and Eleutherus**

**Abias**

**Les papes Sts-Anicète et Eleuthère**

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom




Rom, Sixtinische Kapelle | Fresko

**Jotham und Ahas**

Die Päpste St. Zephirinus und St. Urban

**Jotham and Ahas** | 1508—1512 | **Joatham et Achaz**

The Popes SS. Zephirinus and Urban | Les papes Sts-Zéphirine et Urbain

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

## Abiud und Eliakim

Die Päpste St. Anterus und St. Cornelius

1508—1512

Abiud and Eliakim

The Popes SS. Anterus and Cornelius

Abiud et Eliachim

Les papes Sts-Antère et Corneille

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

## Achin und Eliud

Die Päpste St. Stephan und Dionysius

1508—1512

Achin and Eliud

The Popes S. Stephen and Dionysius

Achin et Eliud

Les papes St-Etienne et Dionyse

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Jakob und Joseph

Die Päpste St. Eutychianus und St. Marcellus

Jacob and Joseph

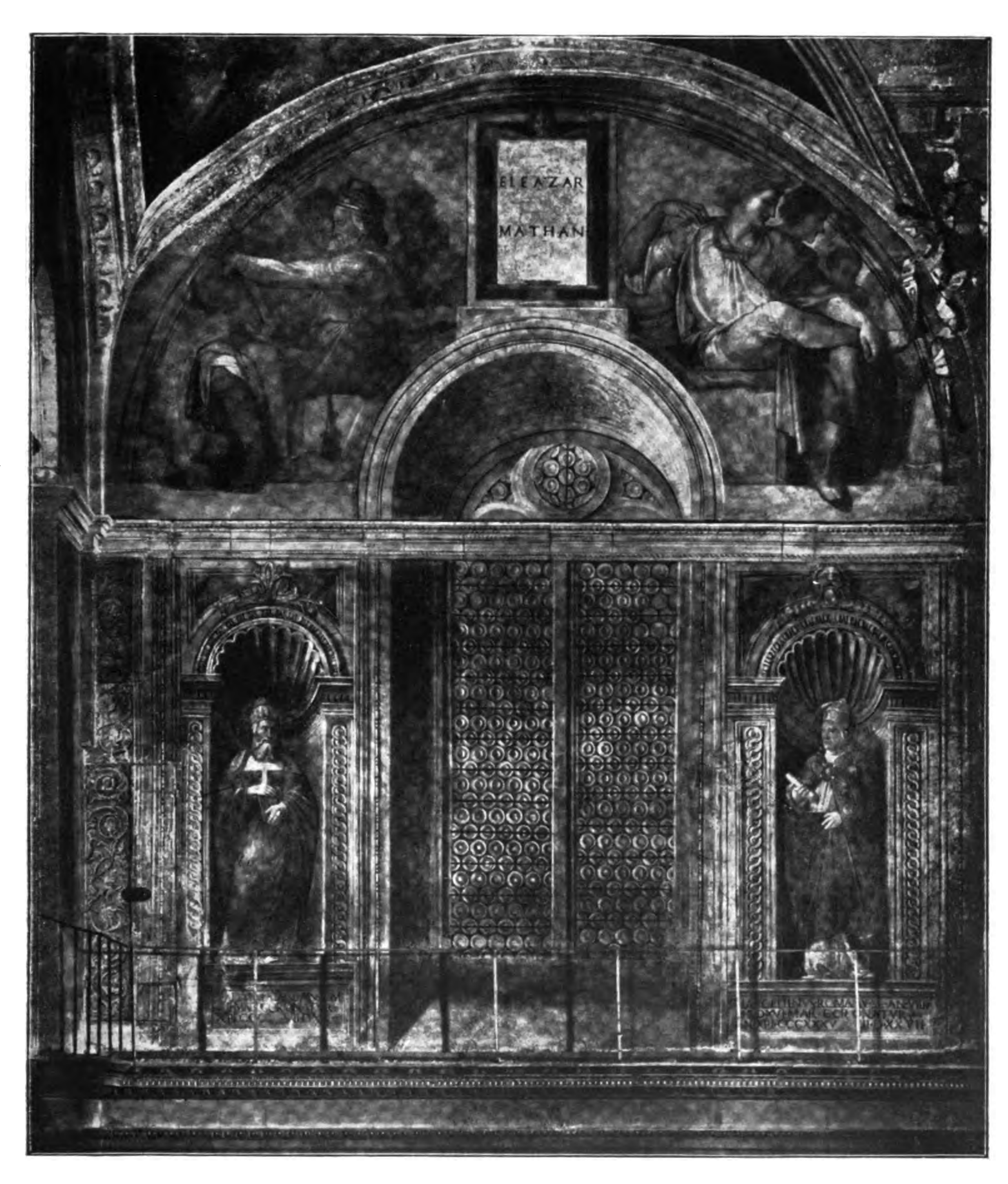
1508—1512

Jacob et Joseph

The Popes SS. Eutychianus and Marcellus

Les papes Sts-Eutychien et Marcel

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom




* Rom, Sixtinische Kapelle . Fresko

Eleasar und Matthan
Die Päpste St. Marcellinus und St. Dalmata

Eleasar and Mathan
The Popes SS. Marcellinus and Dalmata

1508—1512

Eleazar et Mathan
Les papes Sts-Marcellin et Dalmata

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

**Asor und Zadok**

Die Päpste St. Felix und St. Sixtus II.

1508—1512

Asor and Zadok

The Popes SS. Felix and Sixtus II.

Azor et Sadoch

Les papes Sts-Félix et Sixte II

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, m

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

**Jechonia und Sealthiel**

Die Päpste St. Fabianus und St. Voius

1508—1512

Jechonia and Sealthiel

The Popes SS. Fabianus and Voius

Jechonias et Salathiel

Les papes Sts-Fabien et Voius

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

**Manasse und Amon**

Die Päpste St. Pontianus und St. Calixtus

1508—1512

Manasse and Amon

The Popes SS. Pontianus and Calixtus

Manasses et Amon

Les papes Sts-Pontien et Calixte

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom




Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Josaphat und Joram

Die Päpste St. Victor und St. Soter

1508—1512

Josaphat and Joram

The Popes SS. Victor and Soter

Josaphat et Joram

Les papes Sts-Victor et Sotère

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

**David und Salomo**

**Die Päpste St. Pius und Telesphorus**

1508—1512

**David and Solomon**

**The Popes SS. Pius and Telesphorus**

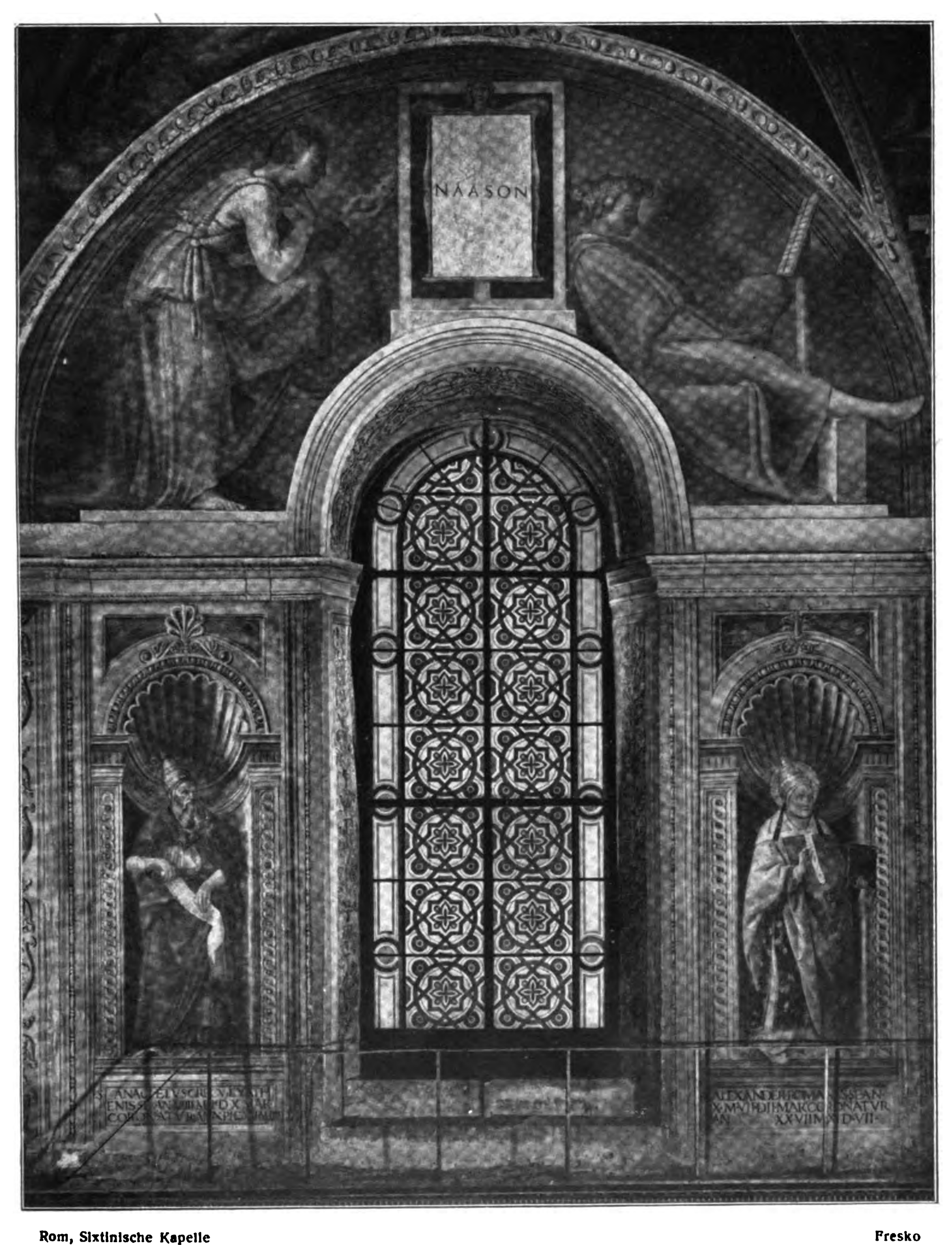
**David et Salomon**

**Les papes Sts-Pie et Télesphore**

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom








**Rom, Sixtinische Kapelle** **Fresko**

Nahesson
Die Päpste St. Alexander und St. Anaclet
1508—1512

Naason
**The Popes SS. Alexander and Anacletus**

Naason
**Les papes Sts-Alexandre et Anaclète**

**Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom**

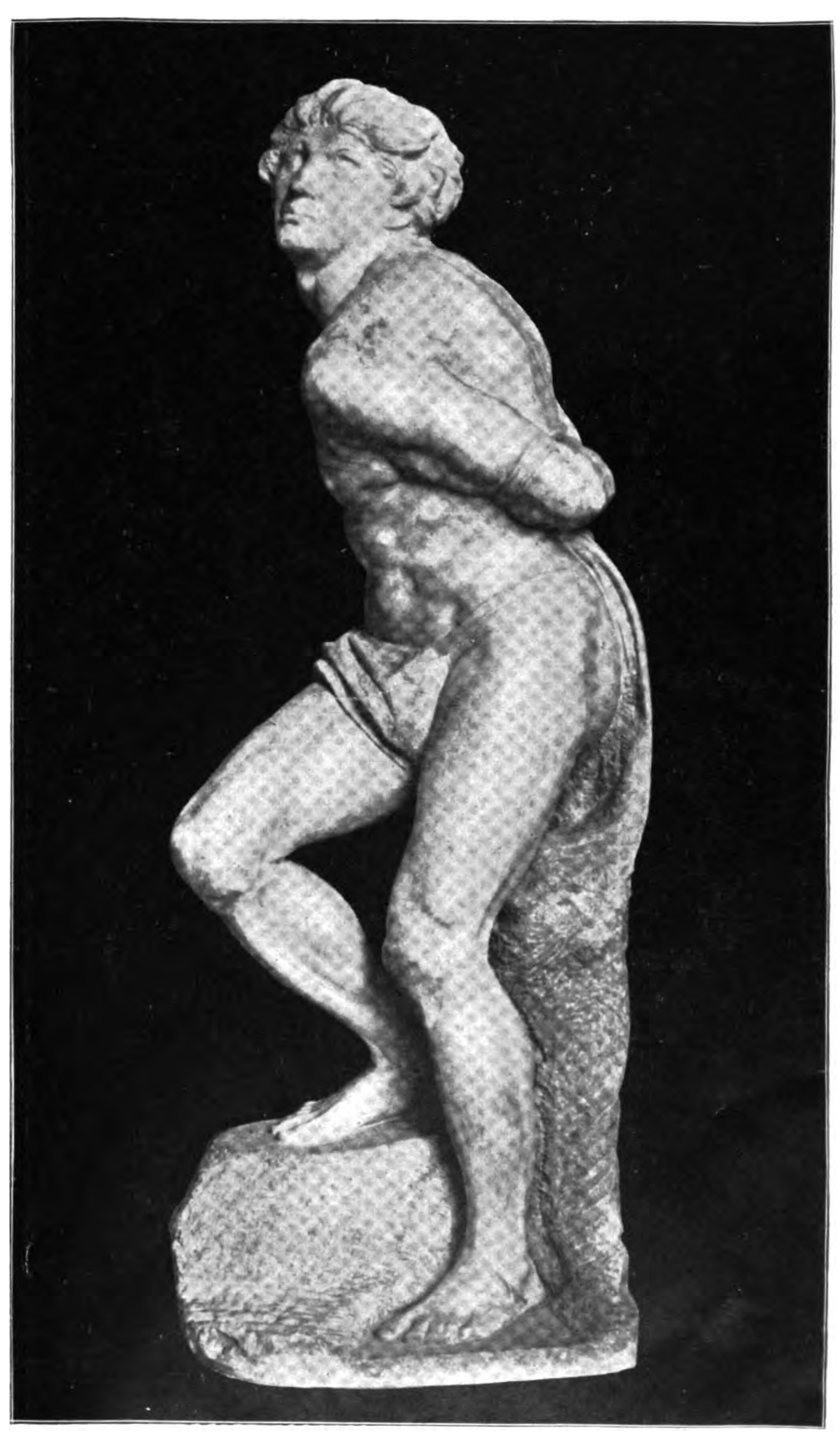


* Rom, S. Pietro in vincoli — Marmor, H. 2,55

Moses

Moses — Um 1513—1516 — Moïse

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



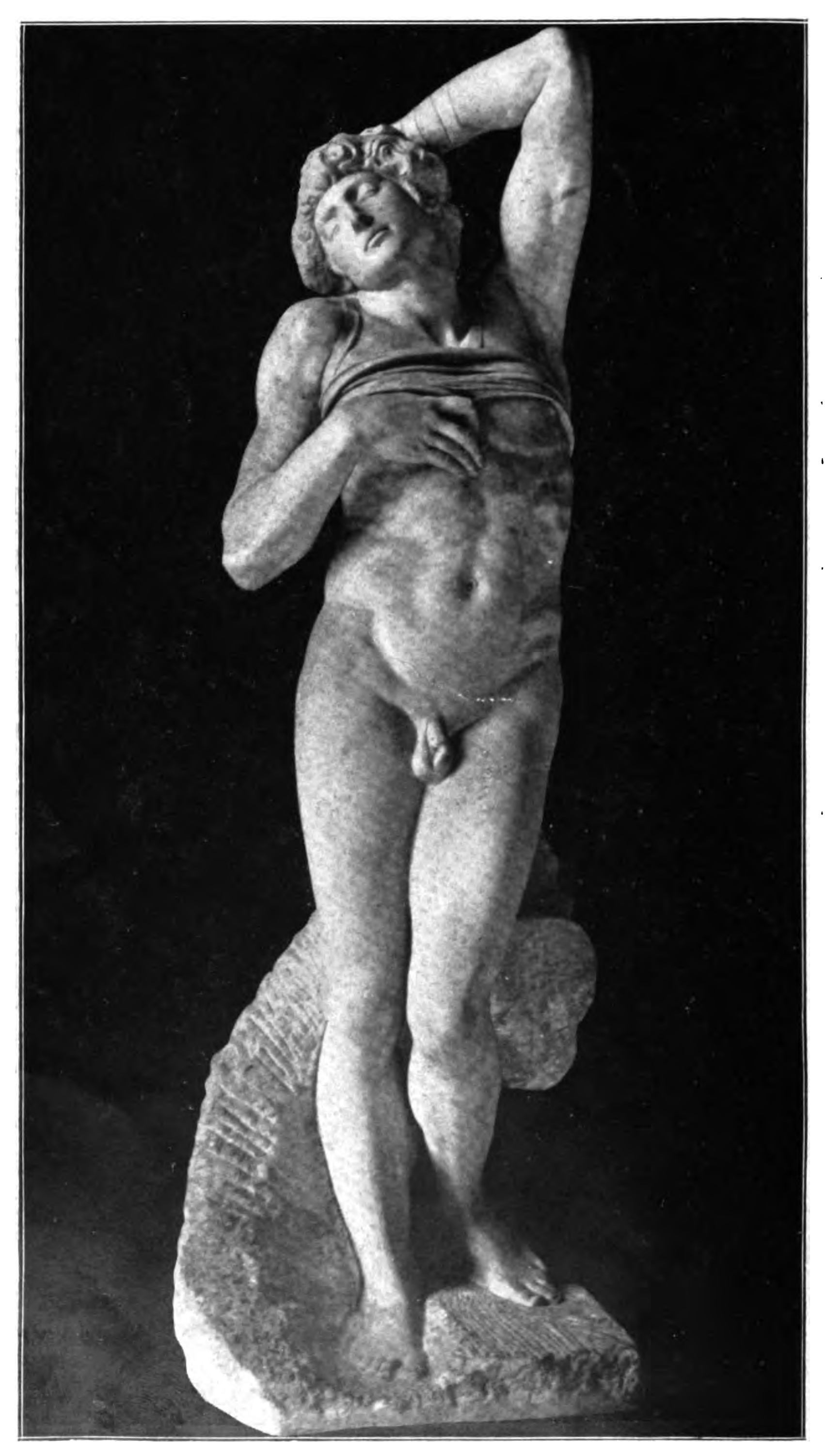
*Paris, Louvre — Marmor, H. 2,20

Der gefesselte Sklave
(Grabmal Julius' II.)
Um 1513—1516

The fettered Slave
(Tomb of Julius II)

L'esclave lié
(Tombeau de Jules II)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Louvre

Marmor, H. 2,30

Der sterbende Sklave
(Grabmal Julius' II.)
Um 1513—1516

The dying Slave
(Tomb of Julius II)

L'esclave mourant
(Tombeau de Jules II)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

*Florenz, Giardino di Boboli · · Marmor, H. ca. 2,30

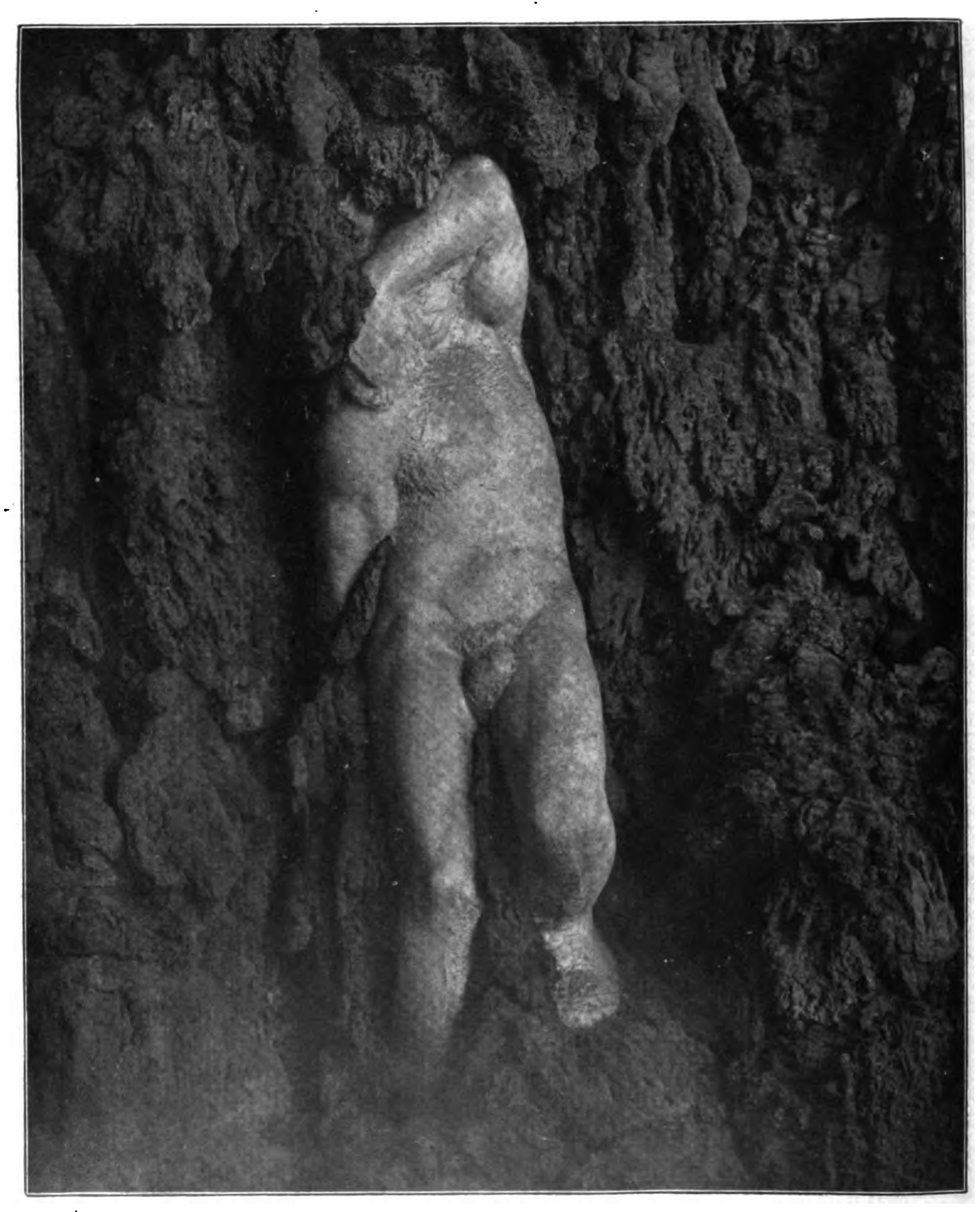
Unvollendete Figur

Unfinished Statue 1518—1522 Statue inachevée

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz







*Florenz, Giardino di Boboli — Marmor, H. ca. 2,30

Unvollendete Figur

Unfinished Statue — 1518—1522 — Statue inachevée

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz



* Florenz, Giardino di Boboli — Marmor, H. ca. 2,30

Unvollendete Figur

Unfinished Statue — 1518—1522 — Statue inachevée

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

* Florenz, Giardino di Boboli

Marmor, H. ca. 2,30

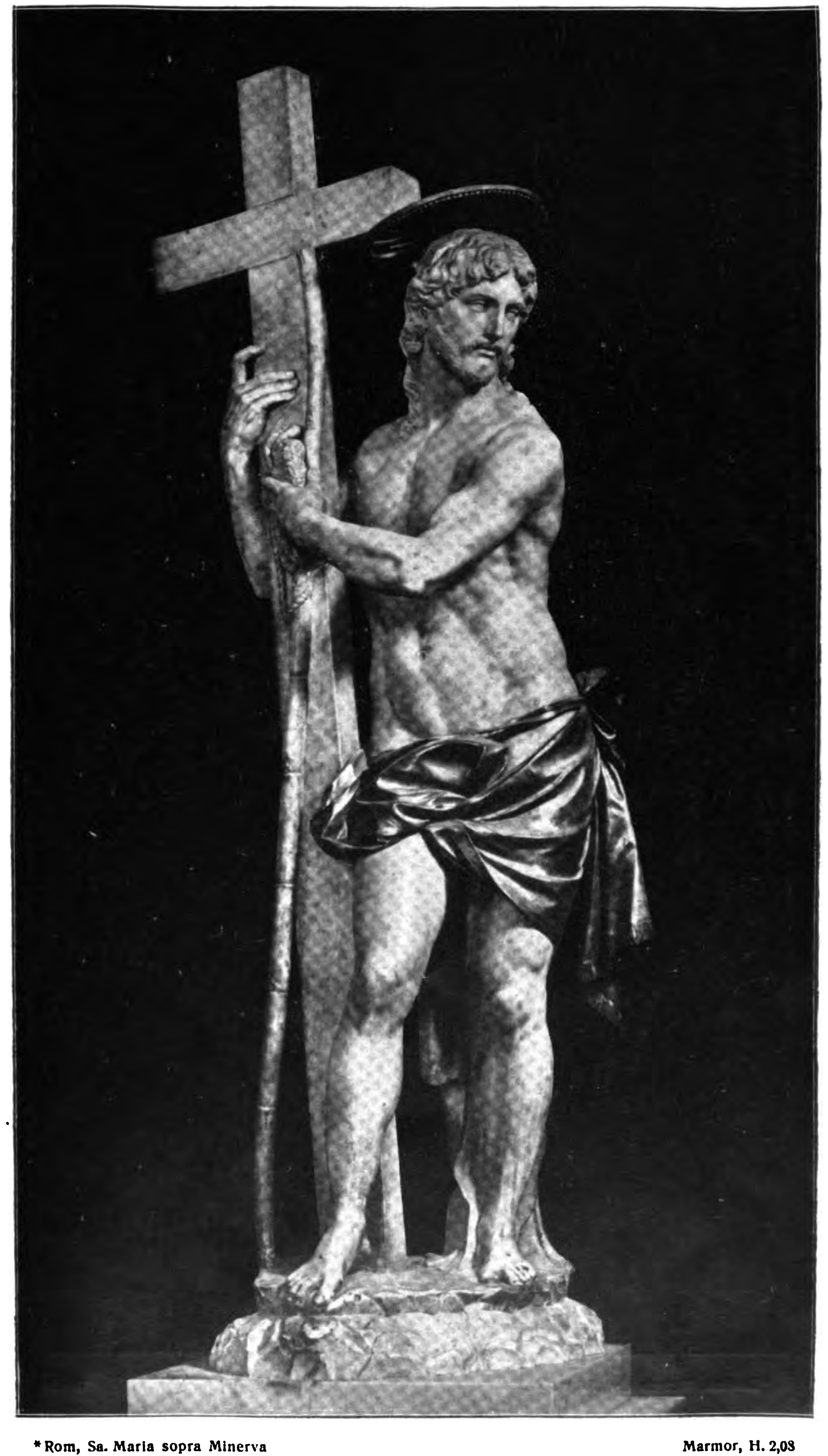
Unvollendete Figur

1518–1522

Unfinished Statue

Statue inachevée

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz



*Rom, Sa. Maria sopra Minerva — Marmor, H. 2,08

Der auferstandene Christus

The resurrected Christ — 1518—1521 — Le Christ ressuscité

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* London, Victoria und Albert-Museum Wachs

Herkules und Cacus

Hercules and Cacus Um 1528 Hercule et Cacus

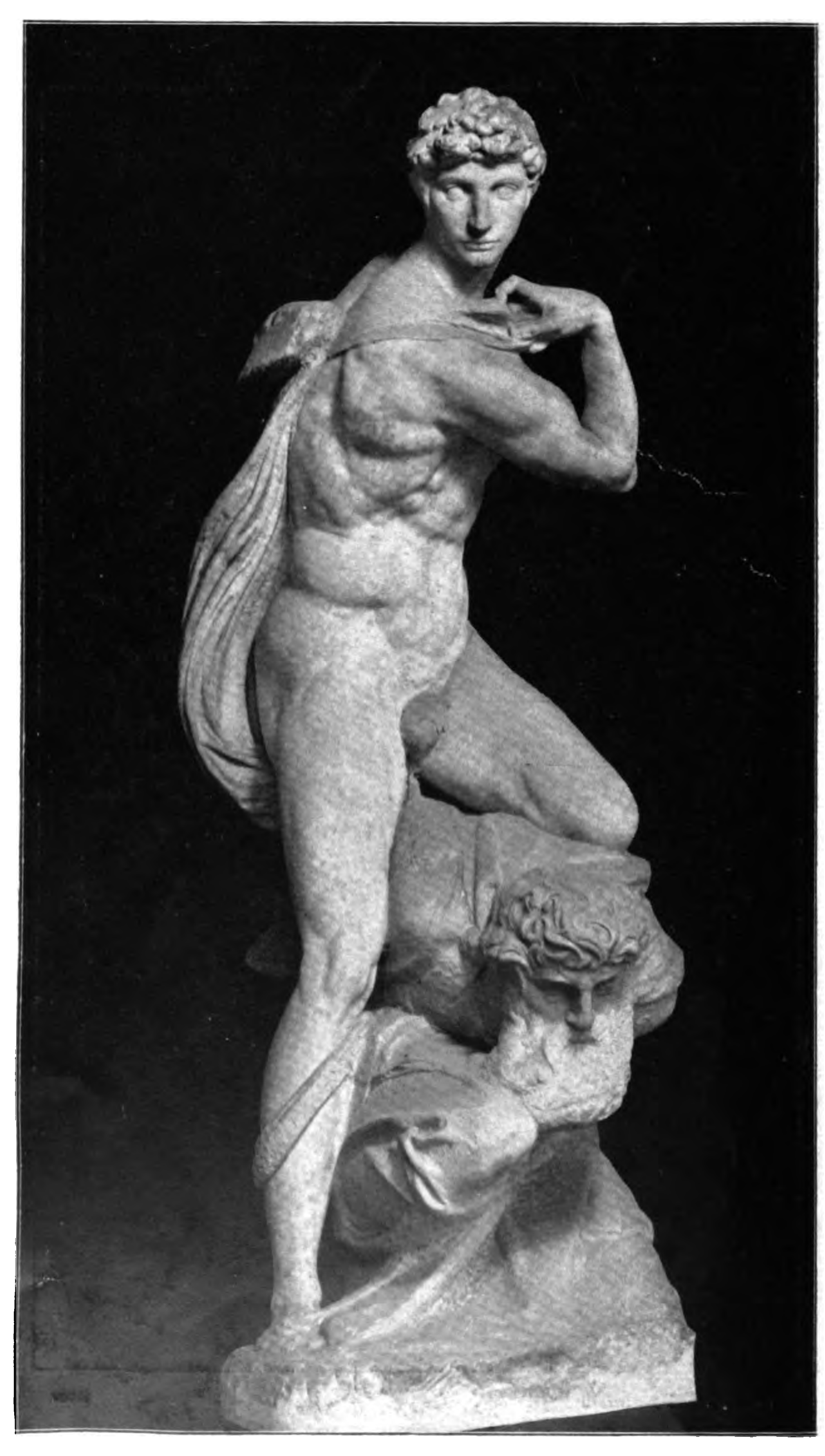


* Florenz, Museo Buonarroti    Stuck

Simson als Sieger über einen Philister

Samson as Victor over a Philistine    Um 1528    Samson vainqueur d'un Philistin

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

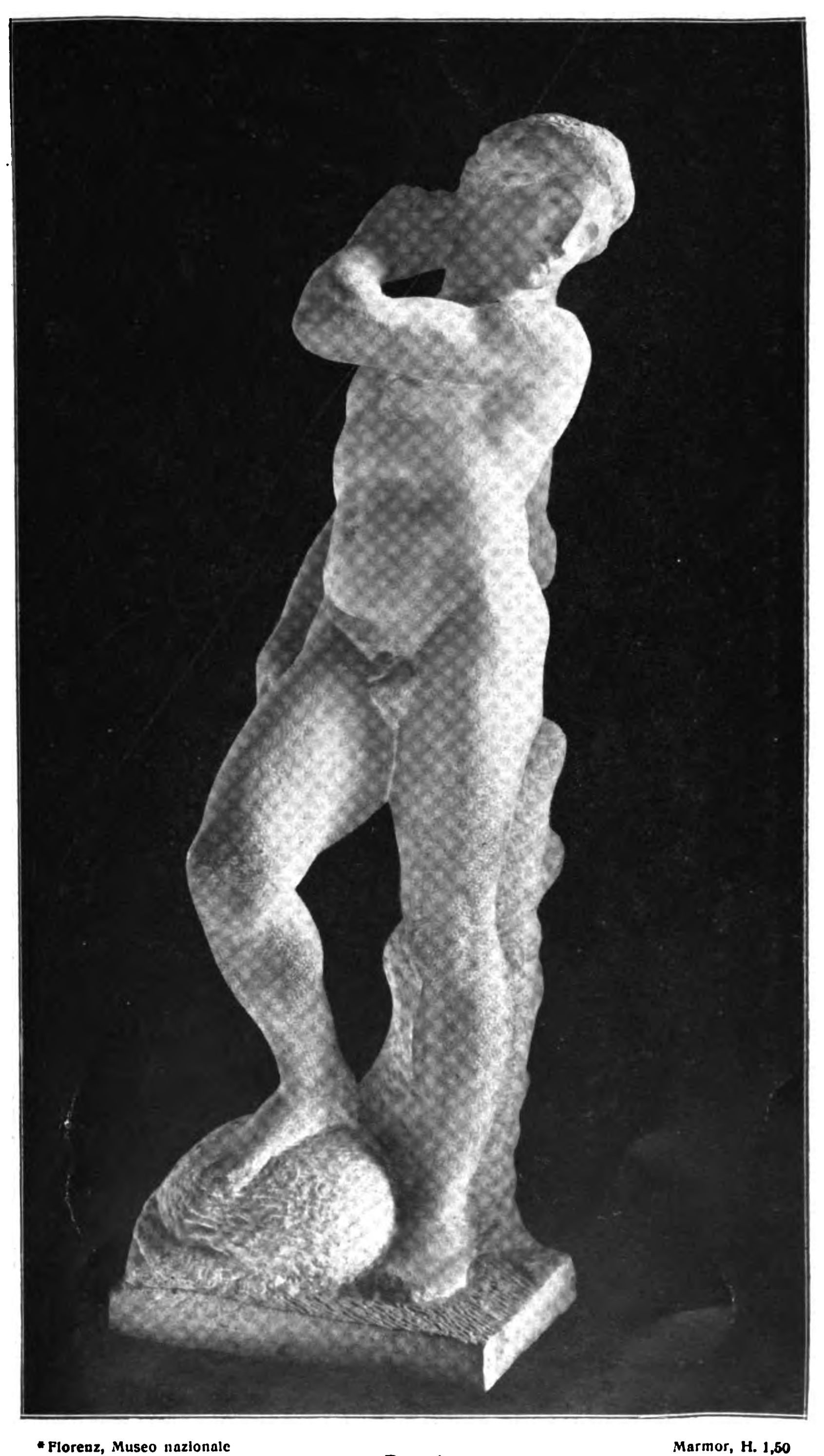


* Florenz, Museo nazionale — Marmor, H. 2,80

Der Sieg

The Victory — Um 1525 — La victoire

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Florenz, Museo nazionale — Marmor, H. 1,50

David
(früher Apollo genannt)
Um 1530

David
(formerly named Apollo)

David
(autrefois nommé Apollon)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Florenz, San Lorenzo

**Cappella dei Depositi**
(Sagrestia nuova)
1521—1534

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz



* Florenz, San Lorenzo

Cappella dei Depositi
(Sagrestia nuova)
1521—1534

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

*Florenz, Museo Buonarroti

Terrakotta, H. 0,42

Die Madonna mit dem Kinde

The Madonna with Child
Sketch

Skizze
1521—1522

La Vierge avec l'enfant
Esquisse

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova) Marmor, H. 2,07

Die Madonna mit dem Kinde

The Madonna with Child Um 1524—1532 La Vierge avec l'enfant

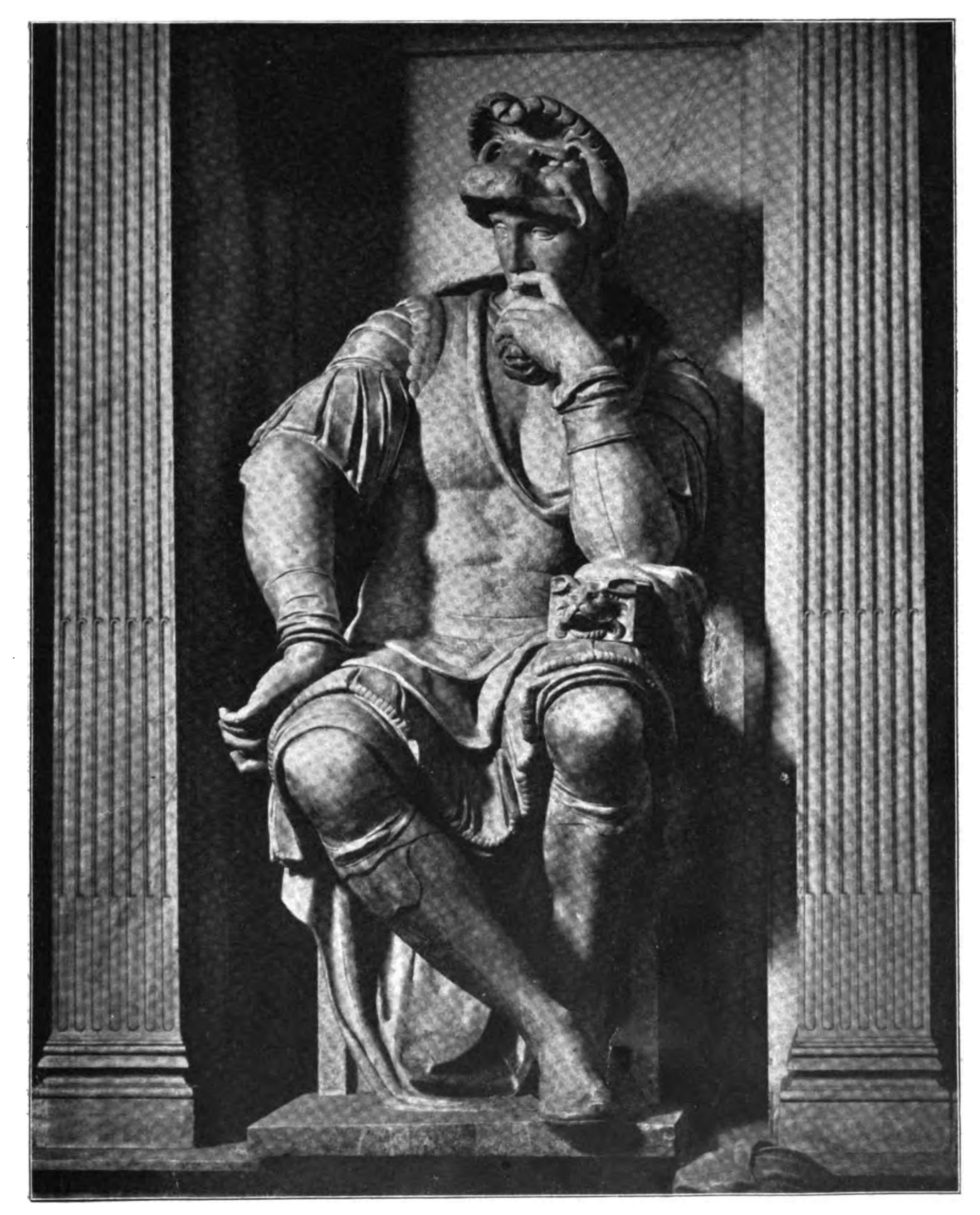
Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova)

Grabmal des Lorenzo de' Medici

Tomb of Lorenzo de' Medici 1521—1534 Tombeau de Laurent de Médicis

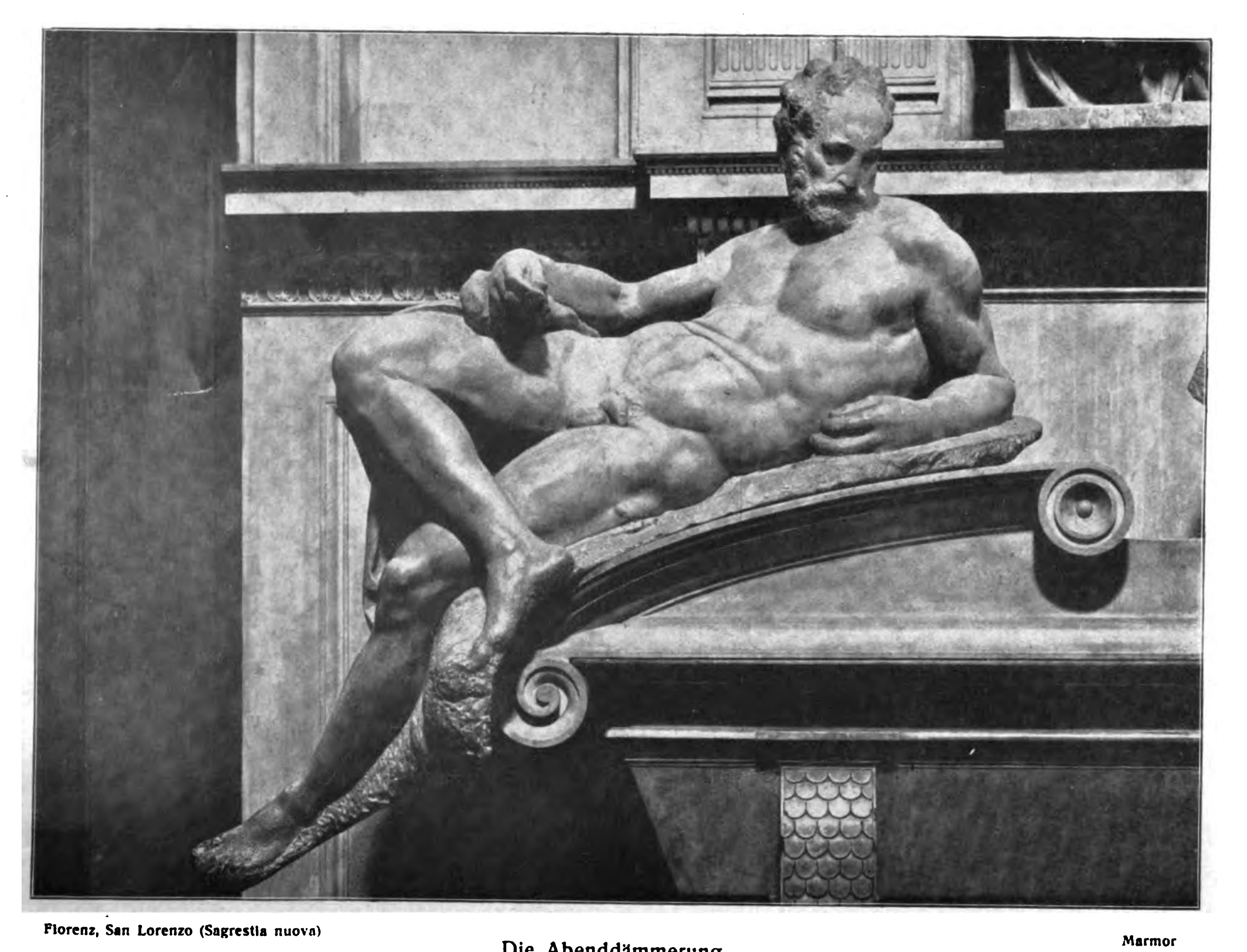
Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova) Marmor, H. 1,80

Lorenzo de' Medici
1533—1534

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova) — Marmor

Die Abenddämmerung
(Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici)
1524—1532

The Dusk of the Evening
(Tomb of Lorenzo de' Medici)

Le crépuscule
(Tombeau de Laurent de Médicis)

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



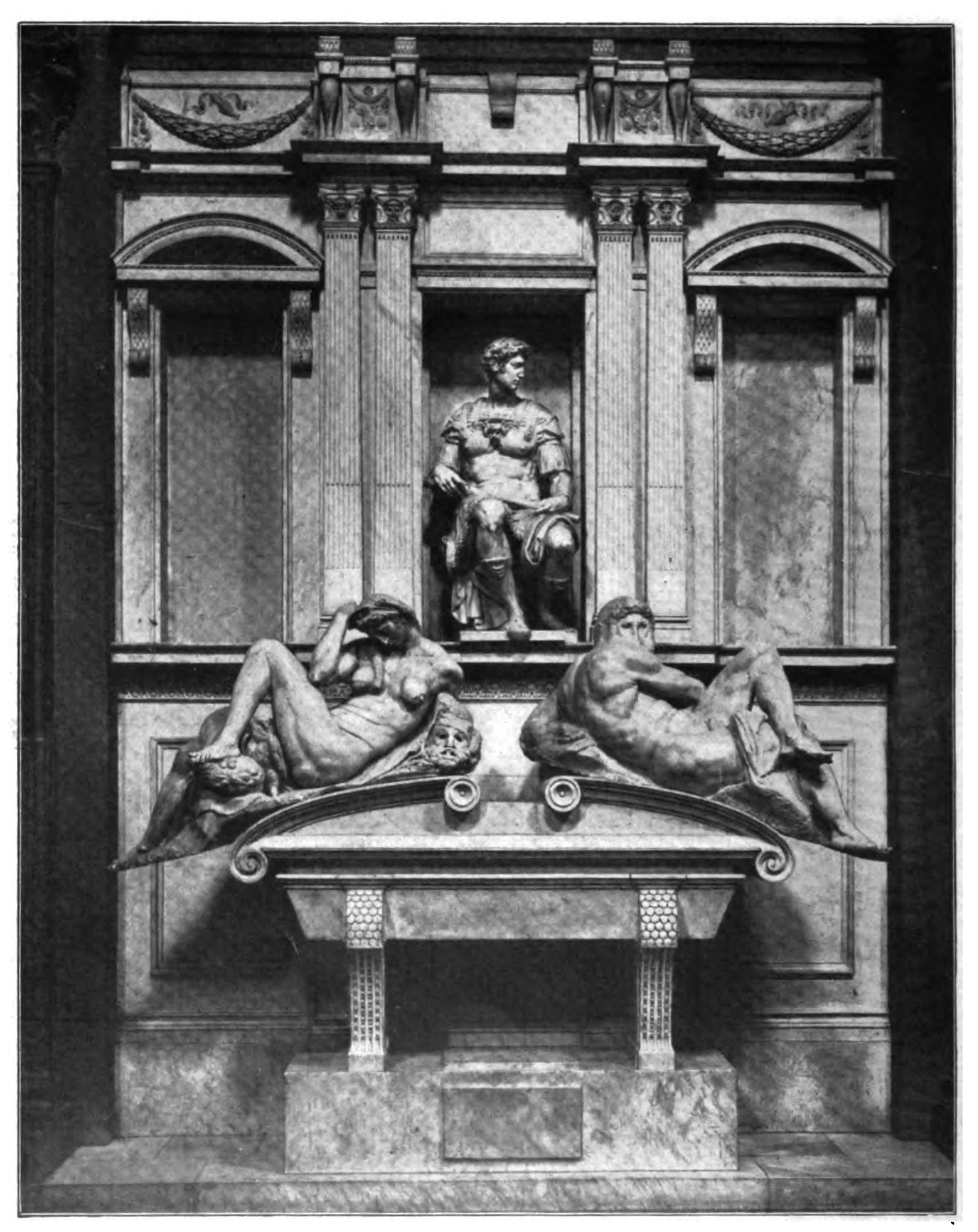
Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova) Marmor

Die Morgendämmerung
(Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici)
1524—1531

The Morning-twilight
(Tomb of Lorenzo de' Medici)

L'aurore
(Tombeau de Laurent de Médicis)

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova)

Grabmal des Giuliano de' Medici

Tomb of Giuliano de' Medici 1521—1534 Tombeau de Julien de Médicis

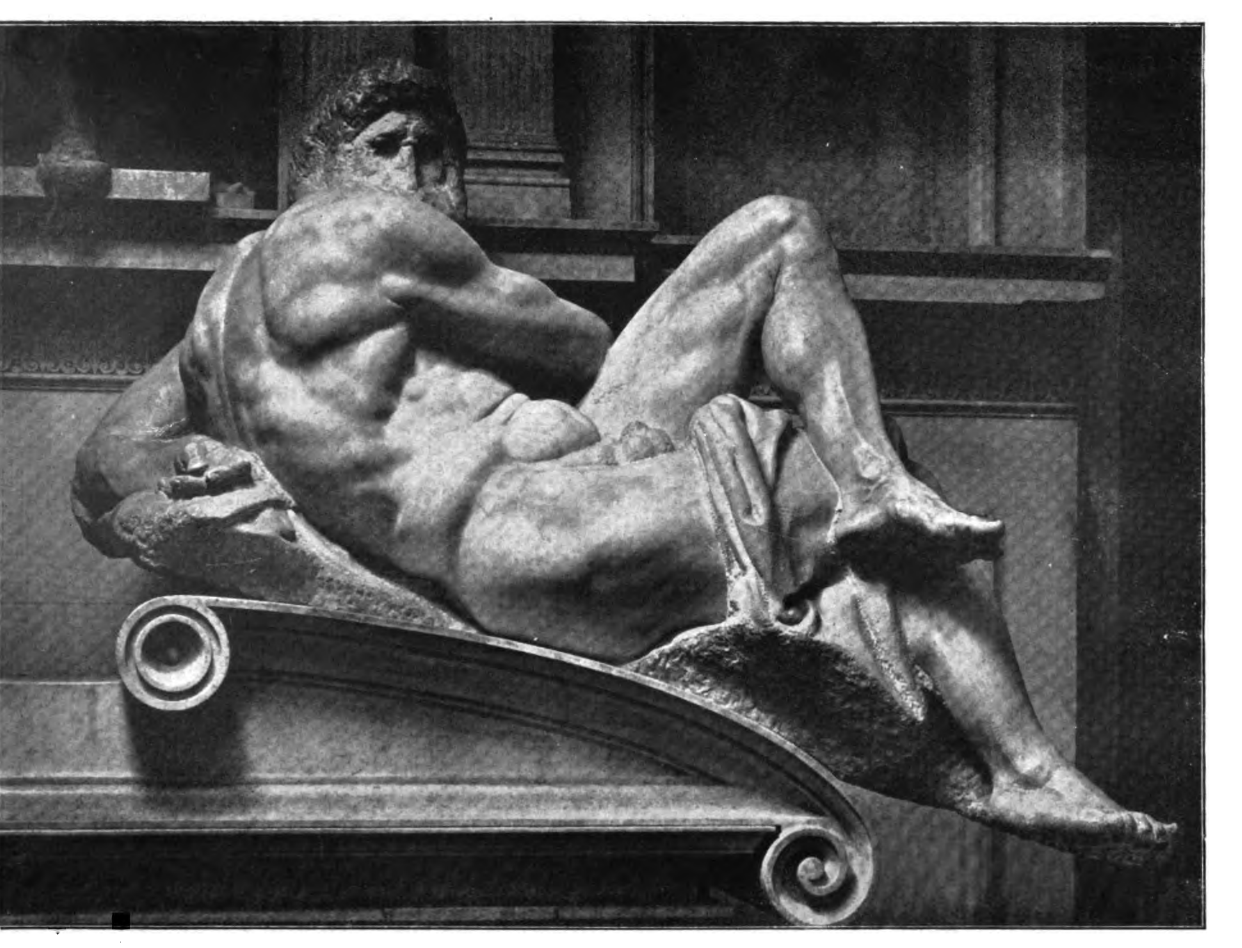
Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova) — Marmor, H. 1,80

Giuliano de' Medici
1533—1534

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova)

**Der Tag**
(Vom Grabmal des Giuliano de' Medici)
1524—1532

**The Day**
(Tomb of Giuliano de' Medici)

**Le jour**
(Tombeau de Julien de Médicis)

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Florenz, San Lorenzo (Sagrestia nuova) — Marmor

Die Nacht
(Vom Grabmal des Giuliano de' Medici)
1524—1531

The Night
(Tomb of Giuliano de' Medici)

La nuit
(Tombeau de Julien de Médicis)

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Florenz

Entrance-hall

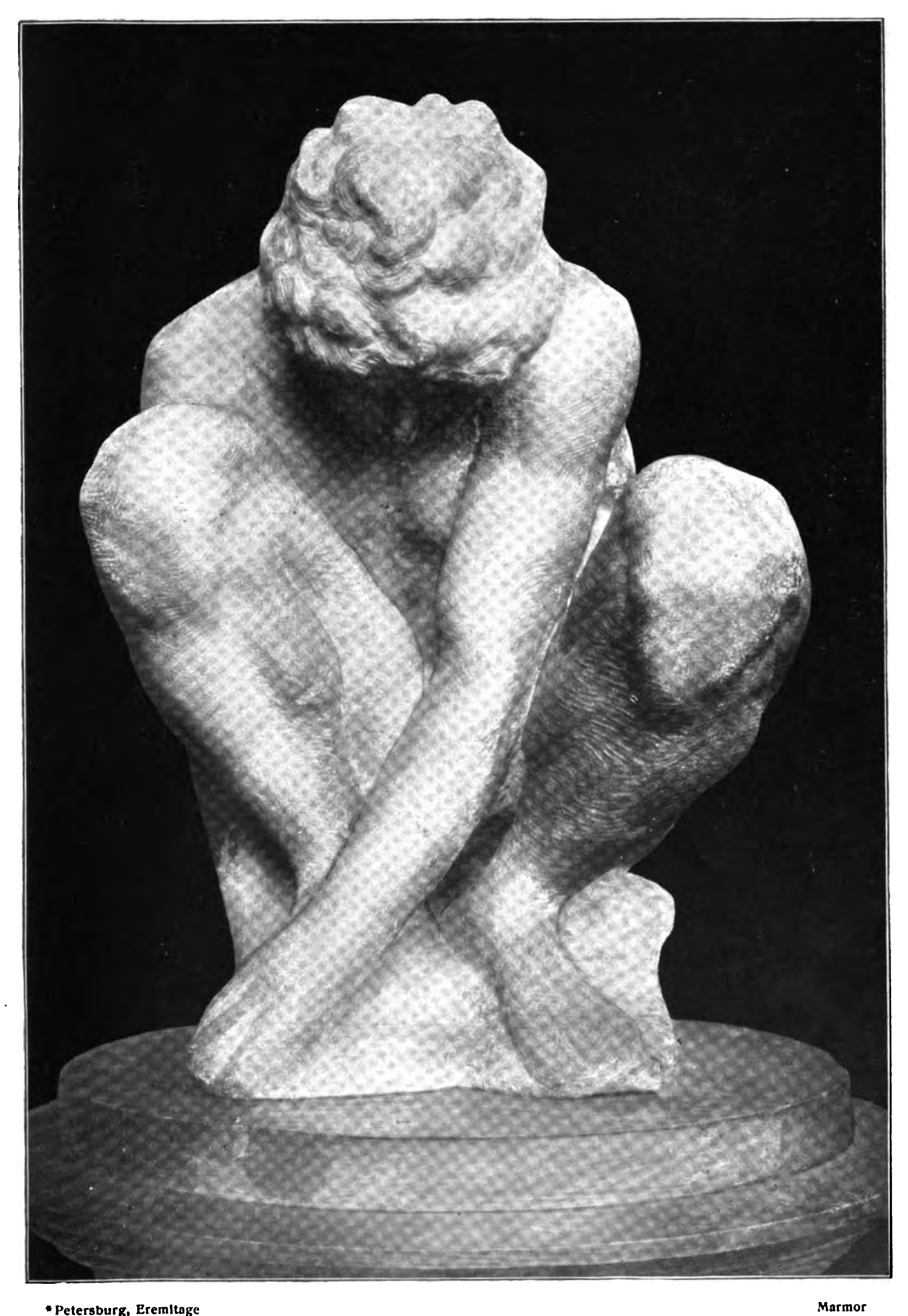
**Bibliotheca Laurenziana**

Vorhalle

1524—1534

Vestibule

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz



*Petersburg, Eremitage

Marmor

Ein kauernder Jüngling

A young Man couched

Jeune homme accroupi



*Rom, Vatikan (Sixtinische Kapelle) Fresko

Das jüngste Gericht

The last Judgment 1534—1541 Le dernier jugement

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Christus und die Madonna
Teilstück aus dem jüngsten Gericht
1534—1541

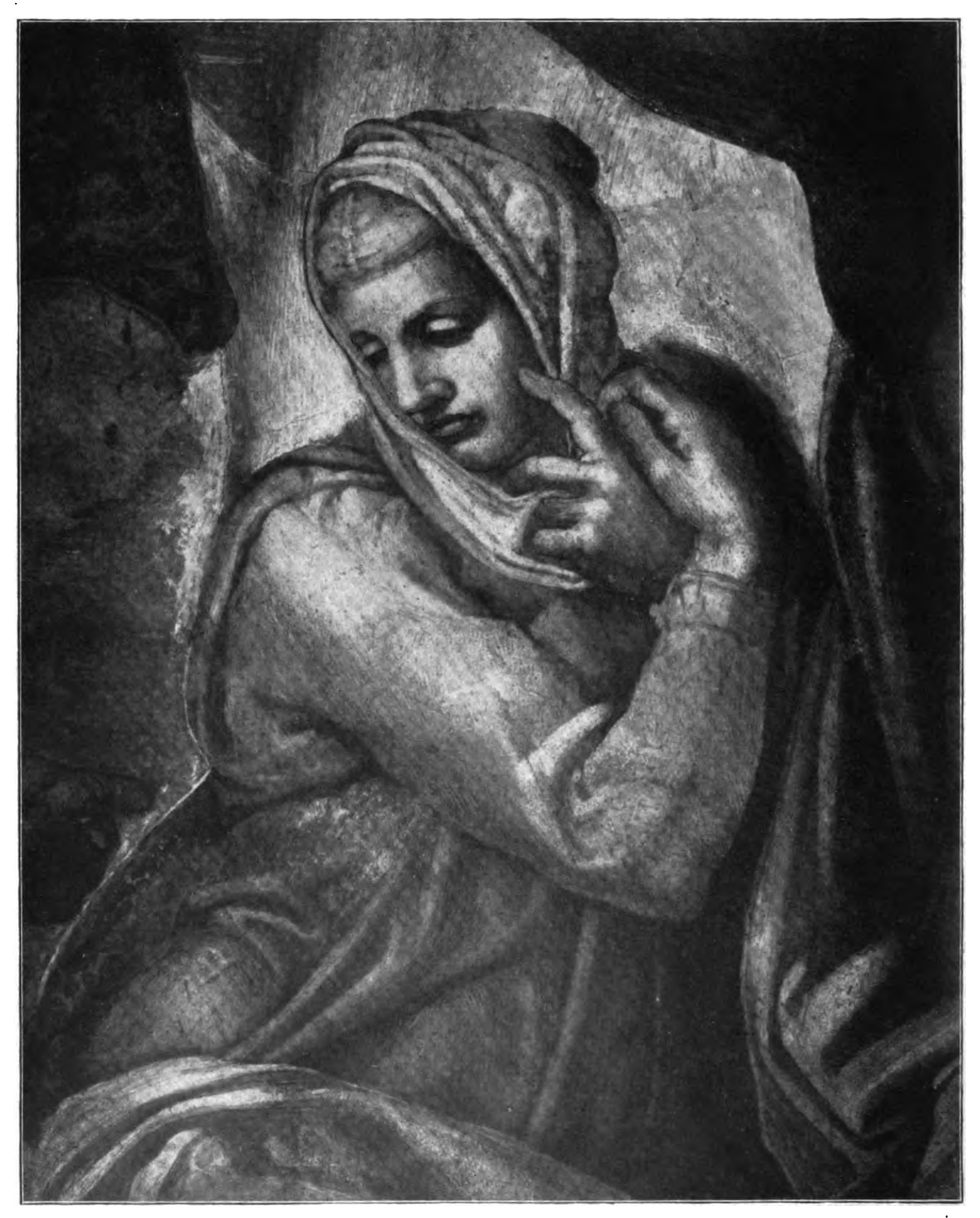
Christ and the Madonna
Detail from the last Judgment

Le Christ et la Madone
Détail du dernier jugement

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom







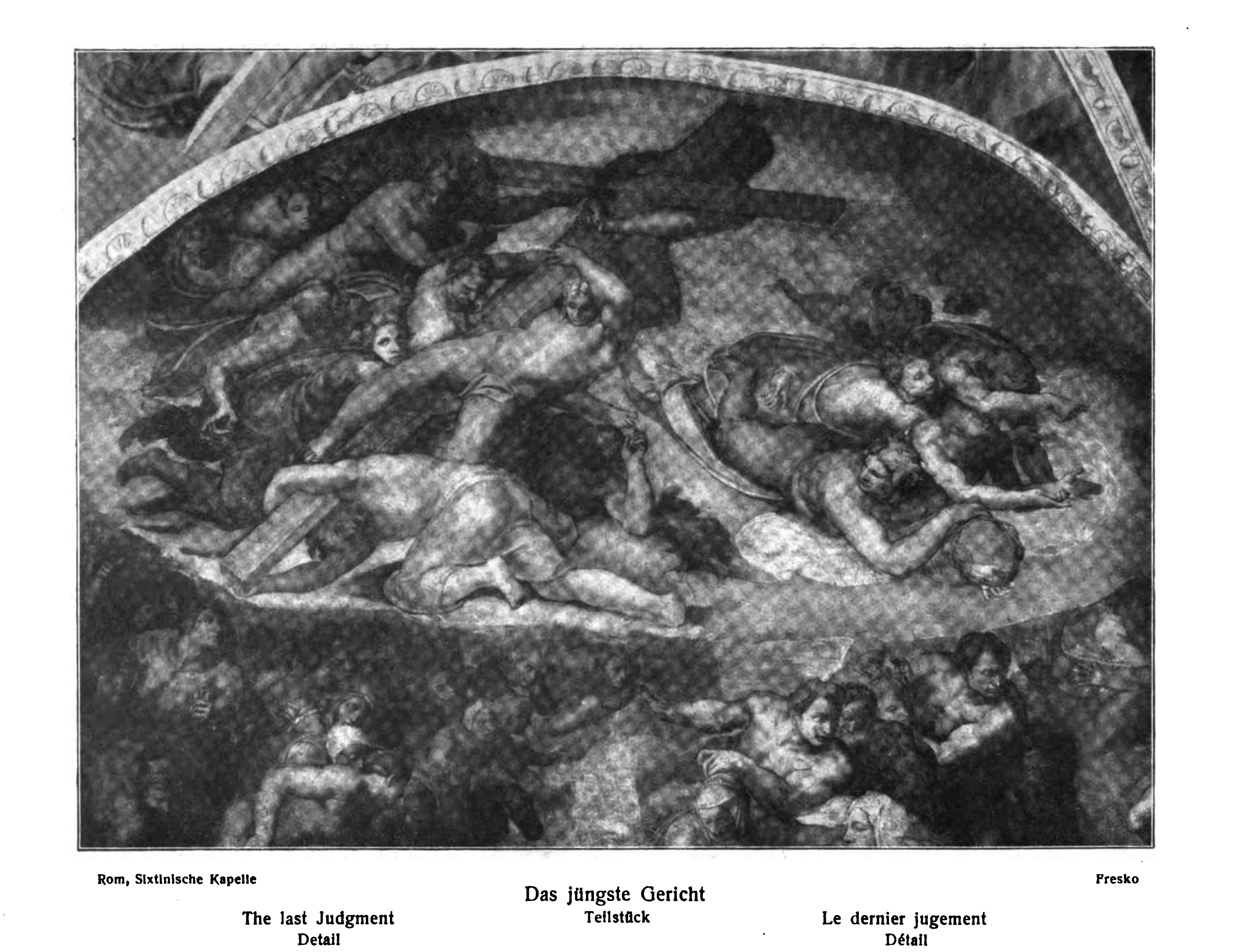
Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

The last Judgment
Detail

Le dernier jugement
Détail

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

The last Judgment
Detail

Le dernier jugement
Détail

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

The last Judgment
Detail

Le dernier jugement
Détail

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

The last Judgment
Detail

Le dernier jugement
Détail

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle | Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

The last Judgment
Detail

Le dernier jugement
Détail

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Sixtinische Kapelle — Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

The last Judgment
Detail

Le dernier jugement
Détail

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Das jüngste Gericht

Teilstück

The last Judgment

Detail

Le dernier jugement

Détail

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

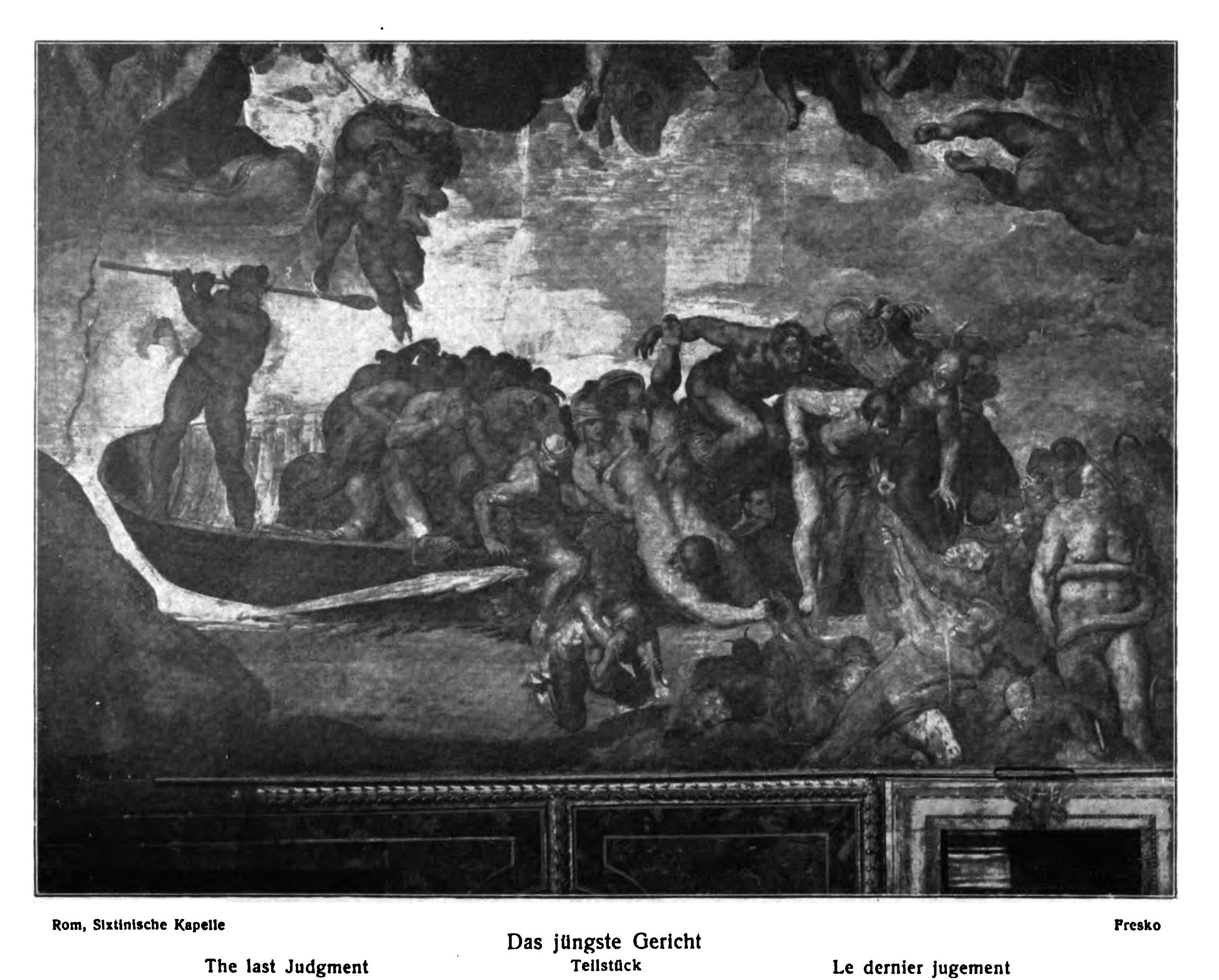
The last Judgment
Detail

Le dernier jugement
Détail

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom







Rom, Sixtinische Kapelle

Fresko

Das jüngste Gericht
Teilstück

The last Judgment
Detail

Le dernier jugement
Détail

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Florenz, Museo nazionale Marmor, H. 0,65

**Brutus**
Nach 1539

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rom, Vatikan (Cappella Paolina)

Fresko

The Crucifixion of St. Peter

Die Kreuzigung Petri

1542—1550

Le crucifiement de St-Pierre

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Rom, Vatikan (Cappella Paolina) Fresko

Die Bekehrung Pauli

The Conversion of St. Paul 1542—1550 La conversion de St-Paul

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

*Rom, S. Pietro in vincoli

Grabmal des Papstes Julius II.
Vollendet 1545

Tomb of the Pope Julius II
Finished in 1545

Tombeau du pape Jules II
Achevé en 1545

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Rom, S. Pietro in vincoli

Marmor, H. 2,07

Lea

Um 1543—1545

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom





* Rom, S. Pietro in vincoli

Marmor, H. 2,03

Rachel

Rahel
Um 1543—1545

Rachel

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Rom

Der Kapitolplatz
(Piazza del Campidoglio)
Um 1546 begonnen

The Place of the Capitol
Commenced in 1546

La place du Capitole
Commencée en 1546

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



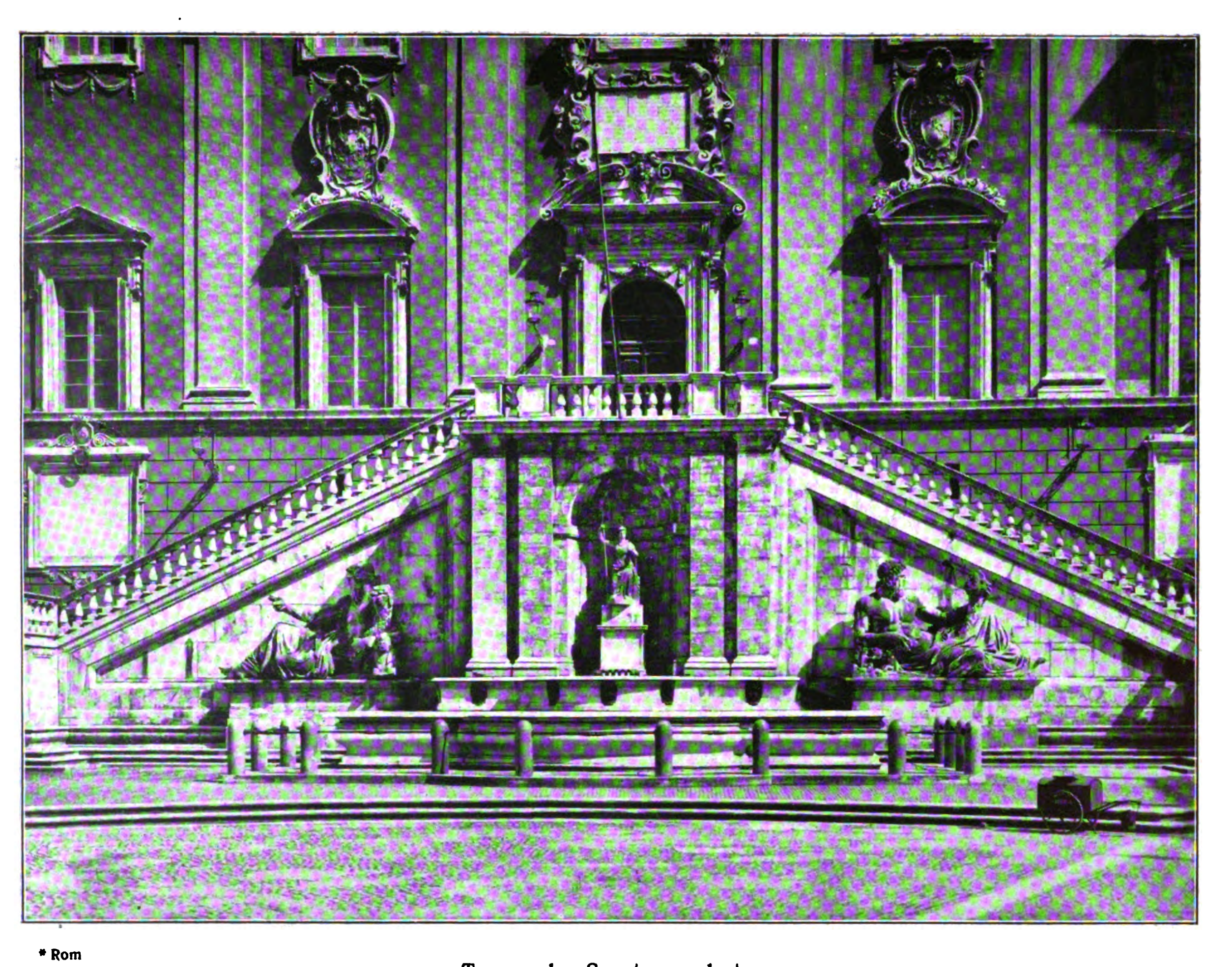
*Rom

Der Kapitolplatz
(Piazza del Campidoglio)
Vom Senatorenpalast aus gesehen

The Place of the Capitol
View from the Palace of Senators

La place du Capitole
Vue prise du palais des sénateurs

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rom

Treppe des Senatorenpalastes

Perron of the Palace of Senators

L'escalier du palais des sénateurs

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

CAPITOLII · SCIOGRAPHIA · EX · IPSO · EXEMPLARI · MICHAELIS · A
ET · IN · LVCEM · AEDITA · RO

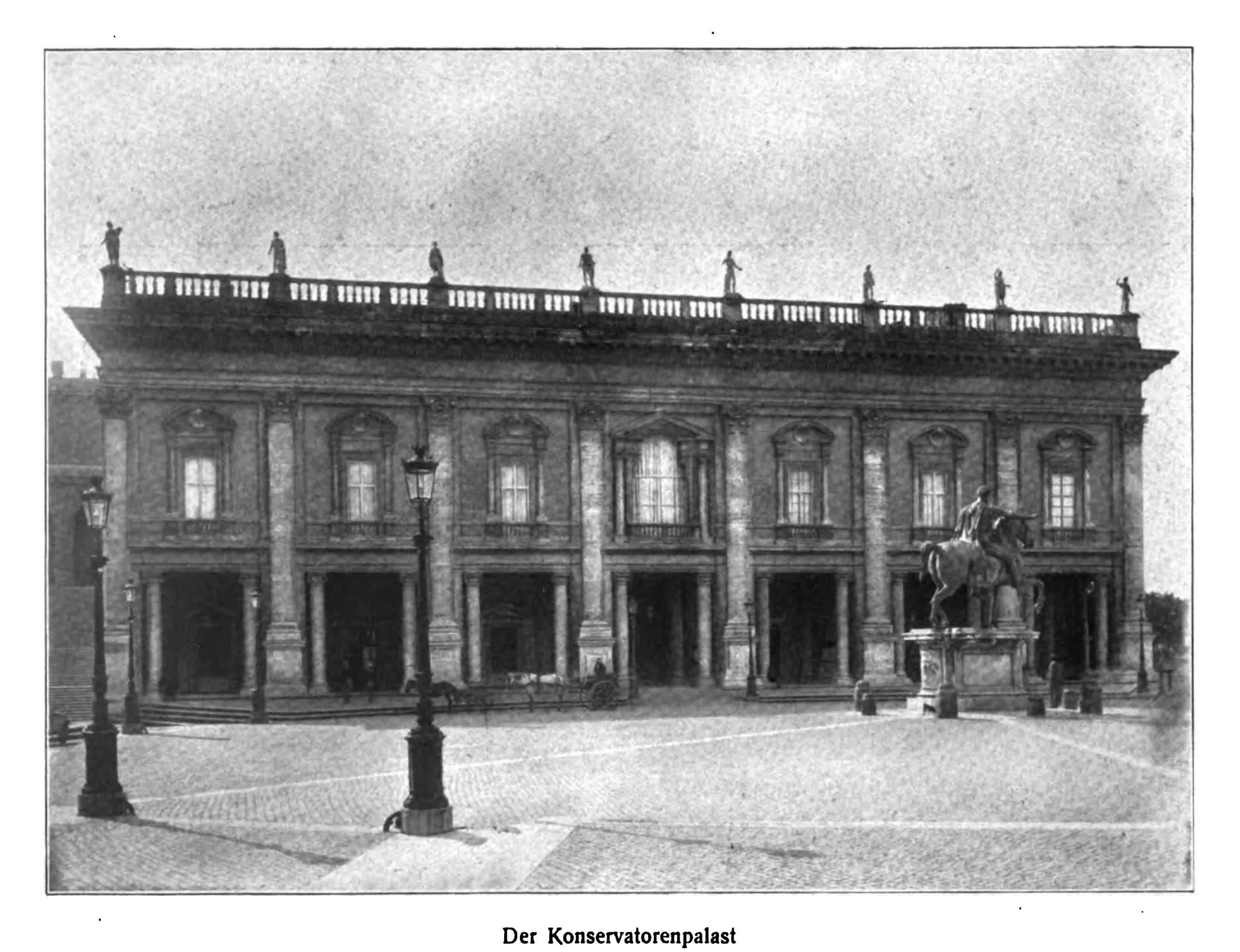
*The Plan of the Capitol
After the Engraving of Du Pérac (1569)

Plan
Nach dem Sti




pitols
Du Pérac (1569)

Le plan du Capitole
D'après la gravure de Du Pérac (1569)



Der Konservatorenpalast

The Palace of the Conservators

Le palais des conservateurs



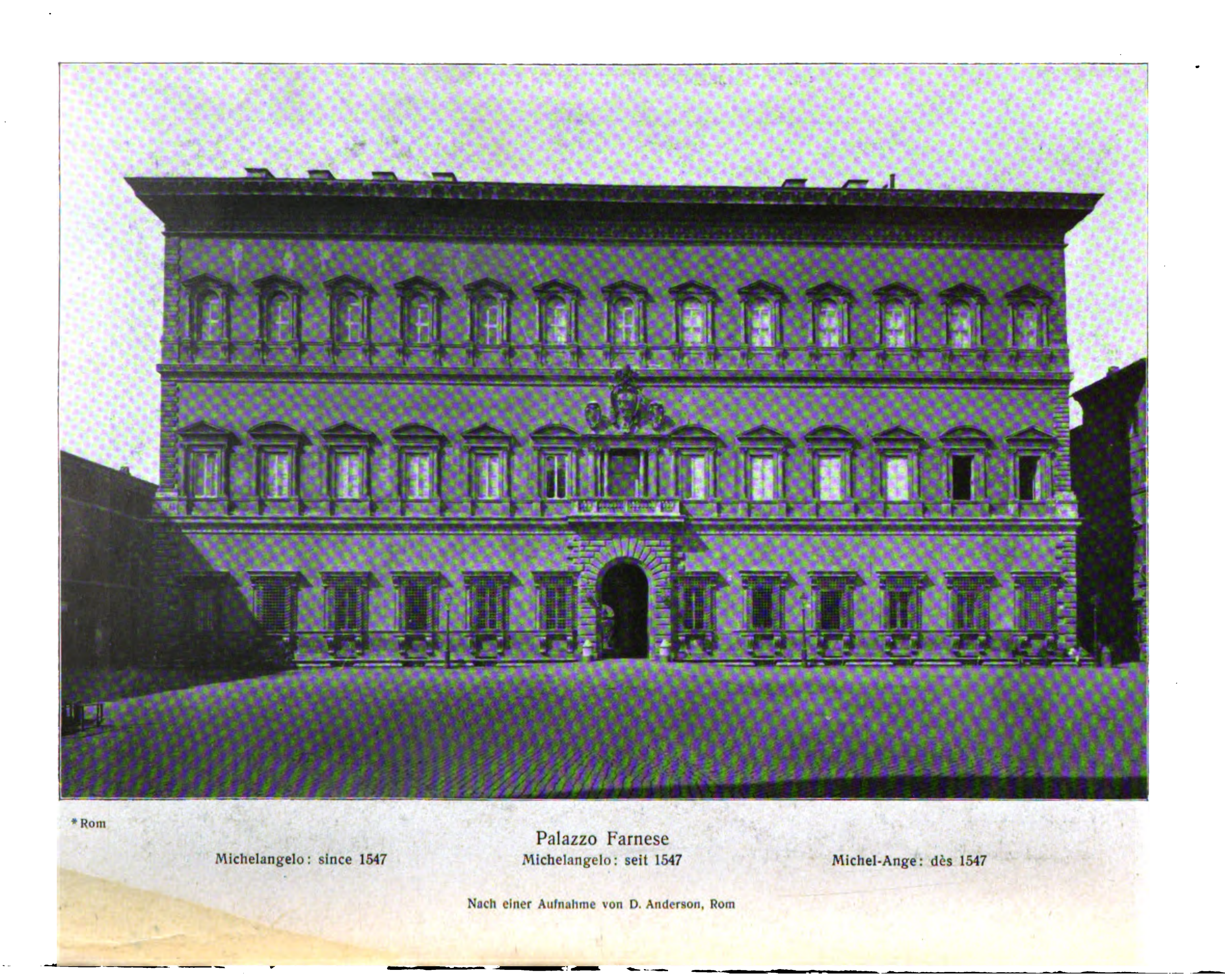
*Rom

Das Kapitolinische Museum

The Museum of the Capitol

Le musée du Capitole

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rom

Palazzo Farnese

Michelangelo: since 1547 — Michelangelo: seit 1547 — Michel-Ange: dès 1547

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Rom

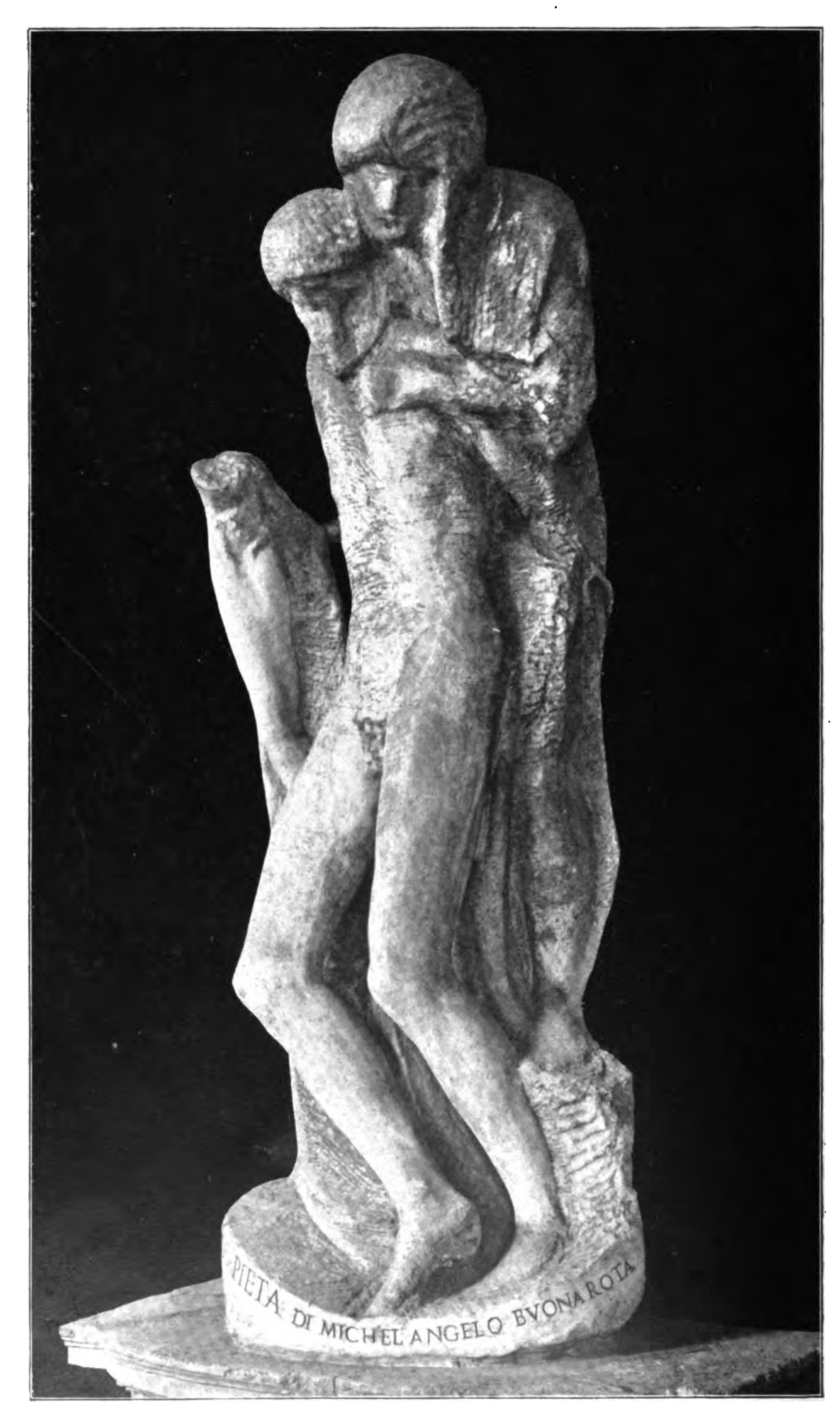
Palazzo Farnese

The Court
Michelangelo: since 1547

Der Hof
Michelangelo: seit 1547

La cour
Michel-Ange: dès 1547

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom




* Rom, Palazzo Rondanini

Marmor

Pietà
Um 1550

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Florenz, Dom

Marmor, H. 2,34

Die Grablegung Christi

The Entombment

Seit 1550

La mise au tombeau

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz





* Rom

Die Peterskirche

St. Peter's Church — Michelangelo: seit 1558 — L'église de St-Pierre

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rom

Die Kuppel der Peterskirche

The Cupola of St. Peter's Church  Seit 1557  La coupole de l'église de St-Pierre

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rom

Porta Pia, Aeussere Seite

Porta Pia, Outside — Seit 1561 — Porta Pia, Côté extérieur

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Rom

Porta Pia, Innere Seite

Porta Pia, Inner Side — Seit 1561 — Porta Pia, Côté intérieur

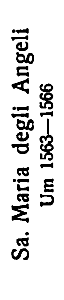
Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Rom

Sa. Maria degli Angeli
Um 1563—1566

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Sa. Maria degli Angeli
Um 1563—1566

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Rom

* Rom

Hof des Thermen-Museums

Courtyard of the Museum of the Thermae

(Museo nazionale Romano)

La cour du musée des Thermes

**Um 1563—1566**

**Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom**



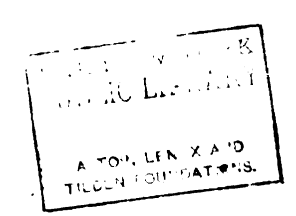
* Rom

Thermen-Museum
Kreuzgang
Um 1563—1566

Museum of the Thermae
Cloister

Musée des Thermes
Cloître

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



# ANHANG

## ZWEIFELHAFTE WERKE



* Florenz, Museo nazionale | Marmor, B. 0,21

Satyrmaske

Mask of a Satyr | Masque d'un satyre

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rathshof (Livland), E. v. Liphart — Marmor, H. 0,40, B. 0,30

Apollo und Marsyas

Apollo and Marsyas — Apollon et Marsyas

Nach dem Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1891



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Marmor, H. 0,785

Apollo

Apollo — Apollon

Nach dem Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1901



*Bologna, Palazzo communale

Ein Adler

An Eagle

Un aigle



* Turin, Kgl. Museum

Marmor

Der schlafende Amor

Cupid sleeping

L'Amour dormant

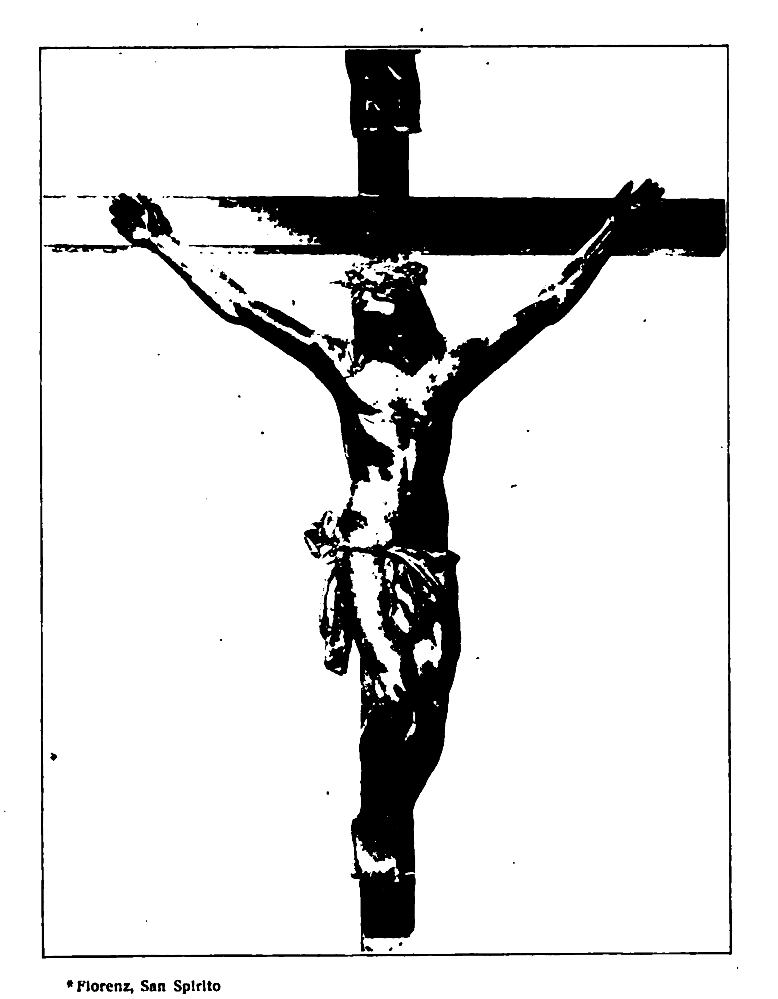
Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas



*Mailand, Sammlung Crespi

Maria mit dem Kinde

The Madonna with Child — La Vierge avec l'enfant



*Florenz, San Spirito

Christus am Kreuz

Christ on the Cross — Le Christ en croix

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

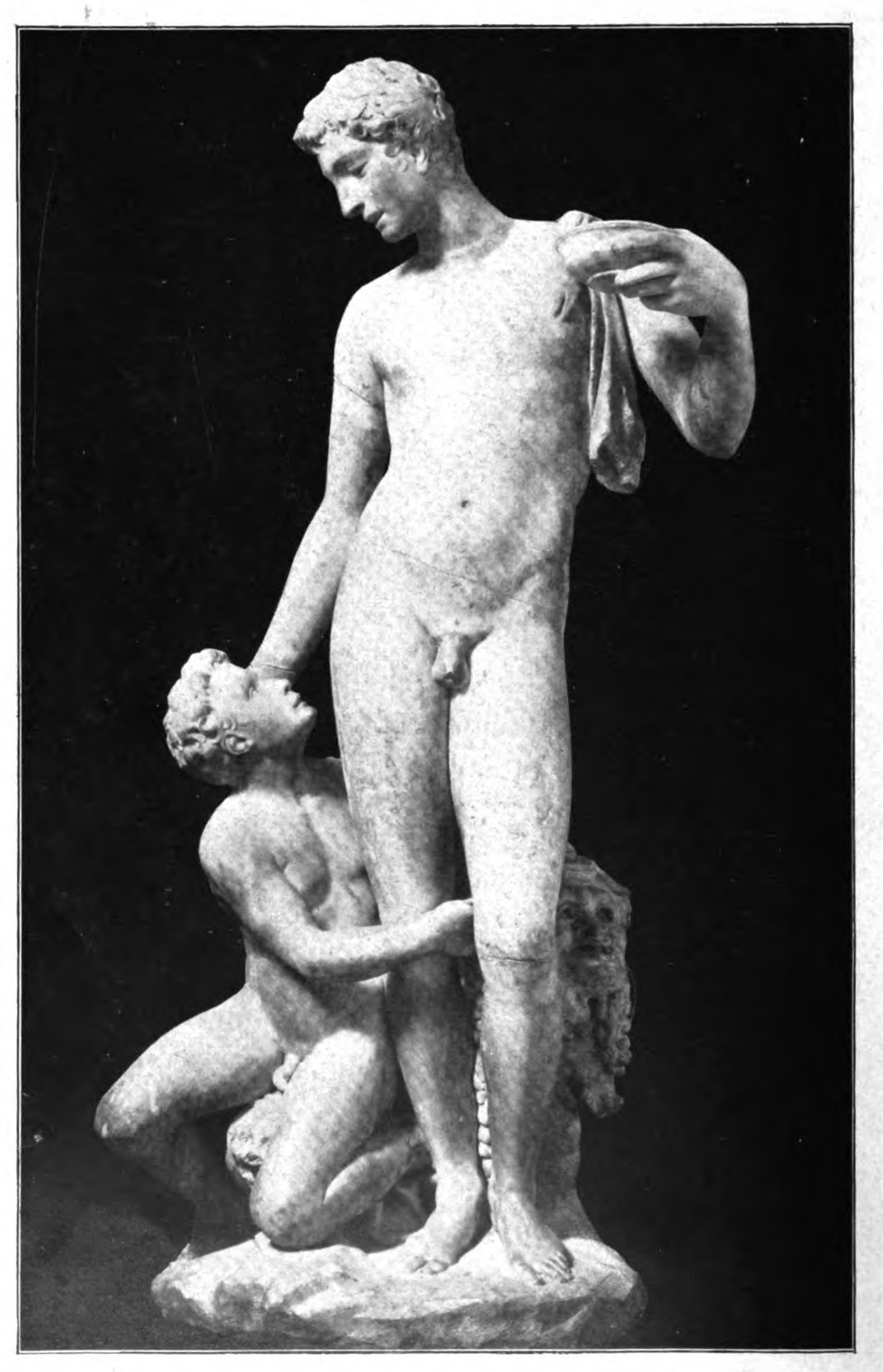
Marmor, H. 1,42

Johannes der Täufer

(Il Giovannino)

St. John the Baptist

St-Jean Baptiste



*Florenz, Uffizien

Bacchos und Ampelos

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Florenz, Museo nazionale

Marmor

Der sterbende Adonis

The dying Adonis

Adonis mourant

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Wien, Galerie der k. k. Akademie der bildenden Künste

Auf Holz, Durchmesser 0,66

Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

The Madonna with Child and little St. John

La Vierge avec l'enfant et St-Jean



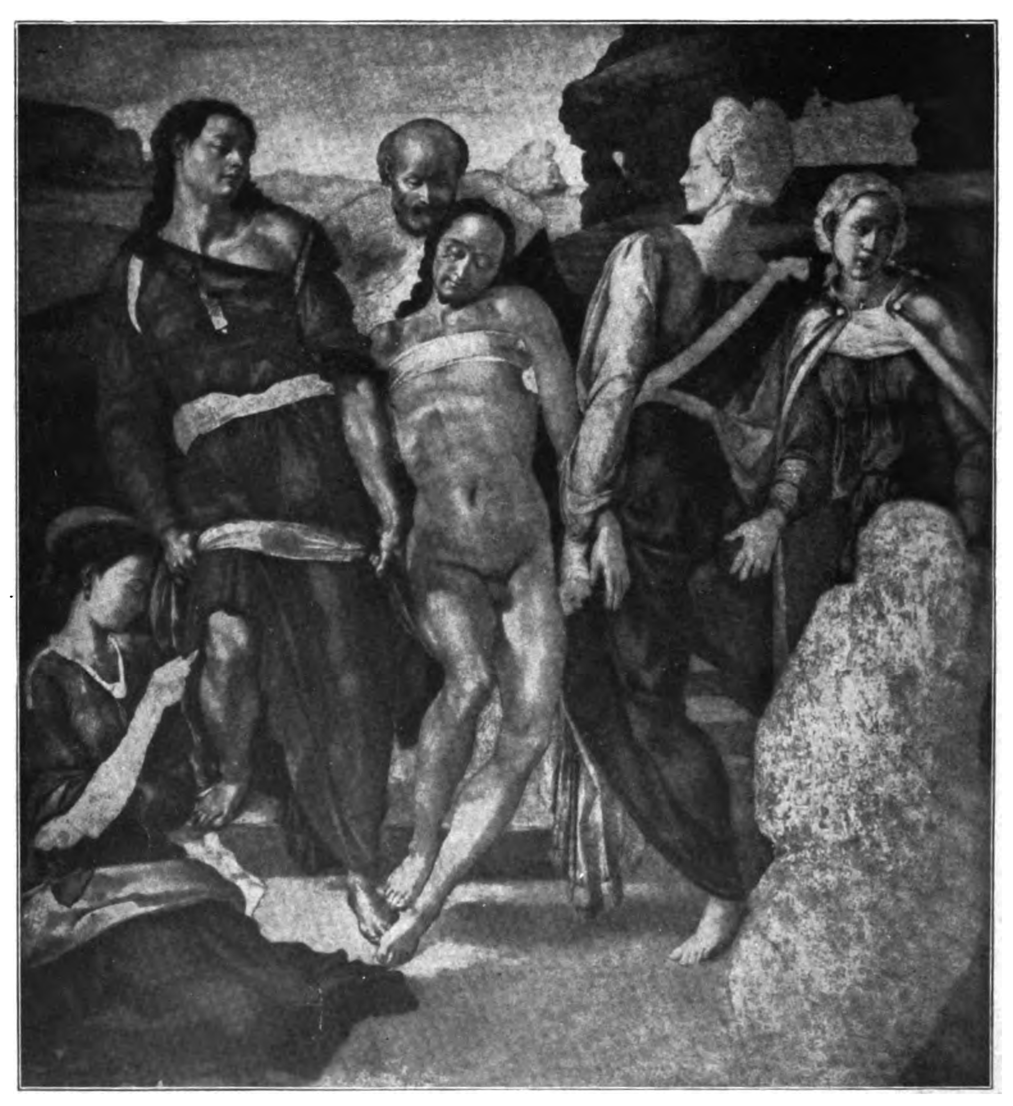
* London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 1,00, B. 0,82

Die Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und vier Engeln

The Madonna with Child, St. John and four Angels

La Vierge avec l'enfant, St-Jean et quatre anges

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 1,66, B. 1,48

Die Grablegung Christi

The Entombment — La mise au tombeau

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

# Erläuterungen

(Die Sterne neben den Orten, an denen sich die Kunstwerke befinden, verweisen auf diese Erläuterungen)

Titelbild. Angeblich von Marcello Venusti (1515—1576). Nach dem Urteil Burckhardts „von den gemalten Porträts des Michelangelo wohl das beste.“

S. 3—5. Der leuchtertragende Engel und die beiden folgenden Figuren sind vom Oktober 1494 bis Frühjahr 1495 im Auftrage des Gian Francesco Aldovrandi für die Arca des heiligen Dominikus in Bologna gearbeitet worden, dessen übrigen figürlichen Schmuck Niccolo dell' Arca ausgeführt hatte. — Der heilige Proculus (S. 5) ist vor 1572 wegen verschiedener Brüche an den Beinen entfernt und durch eine andre Figur von Prospero Spani genannt Clementi ersetzt worden. Im Jahre 1900 fand ihn der Herausgeber unerwartet an der Arca, bei deren kurz vorher stattgefundener Neuaufstellung er offenbar hervorgeholt worden war.

S. 6. Höhe 1,05 m. Jacopo Galli bestellte 1497 bei Michelangelo einen Cupido, mit dem die Gestalt des bogenspannenden Cupido bisher allgemein, aber mit Unrecht identifiziert worden ist. Abgesehen von den stilistischen Widersprüchen — die Figur gehört wegen der Kompliziertheit des Motivs unbedingt in die späte Zeit — stimmt auch die Beschreibung nicht, die Ulisse Aldovrandi (in den „Statue di Roma“ 1556) von der Statue bei Galli gibt: „Apollo (so nennt er sie), ganz nackt mit Köcher und Pfeilen an der Seite, ein Gefäß zu seinen Füßen.“

S. 7. Höhe 2,07 m. Die Figur ist 1497 von Jacopo Galli bestellt, aber kaum vor 1499 vollendet worden.

S. 8. Der Besteller der Gruppe war der Kardinal Jean de Villiers de la Grolaye, französischer Gesandter am päpstlichen Hofe. Der förmliche Kontrakt wurde am 26. August 1498 abgeschlossen und der Preis auf 450 Golddukaten festgesetzt, nachdem die Verhandlungen schon im Herbst 1497 begonnen und Michelangelo zur Beschaffung des Marmorblocks nach den Brüchen von Carrara gereist war. Es ist das einzige Werk Michelangelos, das eine Signatur trägt. Auf dem über die Brust der Maria hinlaufenden Bande steht: MICHAEL ANGELVS BONAROTUS FLORENT. FACIEBAT. Der Künstler soll die Inschrift in zorniger Aufwallung darüber, daß sein Name in Rom unbekannt sei, aufgesetzt haben. Die Gruppe war für die Kapelle der heiligen Petronilla in der alten Peterskirche bestimmt. Sie stand lange in einer Nebenrotunde und ist jetzt in der ersten Kapelle rechts aufgestellt. Nicht nur die Dunkelheit der Kapelle, sondern auch die gewaltigen architektonischen Verhältnisse beeinträchtigen die Wirkung. Das in die farbige Marmorwand reliefartig eingestellte Marmorkreuz wie die beiden eine Krone über dem Haupte der Maria haltenden Bronzeengel sind Zutaten der Barockzeit.

S. 9. Gemalt für Angelo Doni, einen florentinischen Kunstfreund, dessen Bildnis wie das seiner Gattin Maddalena Raffael 1505 malte (s. „Klassiker der Kunst“, Bd. I: Raffael, 2. Aufl., S. 14). Michelangelo erhielt nach längerem Sträuben des Bestellers, der an dem Bilde keinen Gefallen fand, 100 Dukaten.

S. 10. Das Tonmodell rechts (Höhe 0,52 m) zeigt die Gestalt des David eigentümlicherweise im Gegensinn und noch ohne die Intensität der Anspannung aller Muskeln, ohne den

scharf aufgerichteten Blick der Marmorausführung. Das Wachsmodell links (Höhe 0,48 m) zeigt dagegen eine weitere Steigerung der aktiven Bewegung. Der Moment des gespannten Ausschauens ist vorüber, und aus dem ruhigen Dastehen geht es in die Aktion über. Höchstwahrscheinlich haben wir in dieser geschickteren Redaktion das Modell nicht zum Marmordavid, sondern für einen ein Jahr später bestellten Bronzedavid vor uns. Am 12. August 1502 bestellte Marschall Pierre Rohan diese Statue. Nach langen, immer wieder erneuten Mahnungen wurde sie im Oktober 1508 von Benedetto da Rovezzano vollendet, am 16. November eingepackt und über Livorno nach Frankreich eingeschifft. Jede Spur der Statue ist verloren gegangen.

S. 11. Der auf die Ausführung des David bezügliche Kontrakt wurde am 16. August 1501 abgeschlossen. Es wurde dem Michelangelo ein mächtiger, von Bartolommeo di Pietro (nicht Agostino di Duccio) verhauener Block überlassen und ihm eine monatliche Provision von 6 Goldgulden für die Arbeit gewährt. Am 13. September beginnt er mit der Arbeit, am 28. Februar 1502 wird sie als halb fertig bezeichnet, am 25. Januar 1504 erfolgt die erste Beratung in betreff der Aufstellung. Simone del Pollajuolo muß Michelangelo beim Transport helfen. Am 8. Juni ist die Aufstellung beendigt. Cronaca und Antonio da San Gallo machen die Basis. Am 8. September ist alles fertig. Am 26. April 1528 wurde während des Aufstandes der Statue durch einen Steinwurf der linke Arm abgeschlagen, den Cosimo I. Medici 1543 wieder ansetzen ließ. Im Jahre 1874 wurde die Figur zum Schutze gegen die Witterung in die Akademie gebracht, wo sie, abgesehen von dem unangenehmen scharfen Oberlicht, in den kolossalen Proportionen noch ungeschlachter wirkt als einstmals im Freien vor dem mächtigen Quaderbau des Signorenpalastes.

S. 12 u. 13. Am 22. Mai 1501 erfolgte die erste Erklärung in betreff eines Kontraktes mit Kardinal Francesco Piccolomini zur Ausschmückung eines Altars im Dom von Siena mit fünfzehn Figuren. Am 25. September 1504 wird der Kontrakt durch die Verwandten des Kardinals, Jacopo und Andrea Piccolomini, erneuert. Am 5. Dezember 1537 überträgt Antonio Maria Piccolomini die Rechte Michelangelos auf Paolo di Oliverio de' Panciatichi da Pistoja. Im Anfang der sechziger Jahre geschieht noch eine letzte Erwähnung. Fünf der noch jetzt auf dem Altar befindlichen Gestalten werden dem Michelangelo zugeschrieben. Man möchte sie jedoch am liebsten aus dem Werke des Meisters streichen. Die Leblosigkeit der Stellungen stößt ebenso ab wie die sehr schwächliche Ausführung. Das erstere kann man einigermaßen mit der absichtlichen Anlehnung an einige Gestalten erklären, die Andrea Bregno, ein Schüler des Mino da Fiesole, schon am Altar ausgeführt hatte. Die schlechte Durchführung ist jedoch sicher die Schuld der Gehilfen, besonders des letzten von ihnen, Paolo da Pistoja, der die Figuren vollendete. Michelangelo wird sie ganz roh erst aus dem Block herausgehauen haben. Am meisten atmet seinen gewaltigen Geist die Gestalt des Petrus (S. 13); die übrigen sind minderwertig. Den Franziskus hat Torrigiani ausgeführt.

S. 14. Durchmesser 1,09 m. Für Taddeo Taddei gearbeitet. Der Einfluß Leonardos da Vinci ist hier besonders in der für Michelangelo außergewöhnlichen Liebenswürdigkeit bemerkbar, mit der das leonardesk-genrehafte Motiv erfaßt ist.

S. 15. Durchmesser 0,81 m. Für Bartolommeo Pitti ausgeführt, später in Besitz der Guicciardini, 1823 für 1400 Lire für die Uffizien angekauft, aus denen es in neuerer Zeit in das Museo nazionale kam. Die Proportionen wachsen ins Gewaltige; der Reichtum innerer Bewegung, die bedeutsame Vereinfachung in der Durchbildung lassen diese Madonna, die letzte in der Reihe der Madonnen, als eine Vorahnung der Sibyllen erscheinen.

S. 16. Höhe 2,20 m. Am 24. April 1503 bestellten die Konsuln der Arte della Lana (Weberzunft) und der Dom-Opera zwölf Apostelstatuen für den Dom. Im Dezember 1505 wurde der Kontrakt jedoch gelöst. Michelangelo hatte nur eine Figur, den sog. Matthäus, in Angriff genommen und auch diese unvollendet gelassen. Die Statue hat einen Platz im Hofe der Kunstakademie in Florenz gefunden.





S. 17. Höhe 1,25 m. 1506 für 100 Dukaten an flandrische Kaufleute aus der Familie der Moscheroni (Mouscron) nach Brügge verkauft, die sie der dortigen Notre-Dame-Kirche schenkten. Condivi bezeichnet das Werk irrtümlich als Madonna aus Bronze. Dürer erwähnt es in seinem Tagebuch der niederländischen Reise (1520). Offenbar ist Gehilfenhand bei der letzten Vollendung tätig gewesen.

S. 53. Die Figur ist bei einer Pulverexplosion im Jahre 1798 zum größten Teil zerstört worden.

S. 74 ff. Die Figuren der Päpste zu beiden Seiten der Fenster sind von Fra Diamante, Sandro Botticelli und andern gemalt worden (s. den Text auf den Rückseiten von S. 19 u. 20).

S. 88. Unter den vier am 24. Juni 1508 von Carrara abgesandten Blöcken befand sich „die große Statue" das heißt der Moses, „zwei Statuen", das sind die im Louvre befindlichen Sklaven, und „die Statue Seiner Heiligkeit". Von letzterer hören wir nichts wieder. Am 3. Oktober 1511 ist von der Wiederaufnahme der Marmorarbeit die Rede, die jedoch erst 1513 energisch vorgenommen wurde. 1515 erhält Michelangelo 2600 Dukaten ausgezahlt. Am 21. April 1516 ist große Besichtigung. In demselben Jahre wurden ihm weitere 1500 Dukaten gezahlt. Offenbar waren damals die drei Statuen fertig. Nachdem er ganz nach Florenz übergesiedelt, ließ er die drei Statuen in Rom einpacken.

S. 89 u. 90. Im Jahre 1542 verwarf Michelangelo diese beiden bereits 1516 vollendeten Statuen und ließ an ihre Stelle Lea und Rahel treten. Er schenkte sie dem Ruberto Strozzi, dem er wegen seiner Fürsorge während schwerer Krankheit verpflichtet war. Dieser gab sie an König Franz I. weiter, wodurch sie nach Frankreich kamen. Sie sind im Louvre höchst unwürdig aufgestellt.

S. 91—94. Es sind offenbar die vier für das Juliusdenkmal bestimmten Statuen, deren baldige Vollendung Salviati dem Kardinal Aginensis am 13. Februar 1519 versicherte. Im Oktober 1518 waren neue Blöcke aus Carrara herbeigeschafft worden.

S. 95. Am 15. Juni 1514 von drei Römern, Bernardo Cenci, Kanonikus von S. Pietro, Maestro Mario Scappucci und Martello Varj, für die Kirche Sa. Maria sopra Minerva um den Preis von 200 Dukaten bestellt. Am 21. Dezember 1518 berichtet Michelangelo, daß der Block immer noch nicht dasei. Im April 1520 ist die Statue bis auf Einzelheiten vollendet. Er schickte alsdann seinen Gesellen Pietro Urbino zur Vollendung und Aufstellung der Statue nach Rom. Im September 1521 beauftragt Michelangelo den Federico Frizzi, das von Pietro Verhauene wieder auszubessern. Am 27. September 1521 wurde die Statue enthüllt.

S. 96 u. 97. Auf S. 96 ist das Modell zu einer Gruppe Herkules und Cacus abgebildet, die im Oktober 1525 Michelangelo in Auftrag gegeben war. Die Ausführung erfolgte nicht. Neue Verhandlungen traten ein, und am 22. August 1522 erklärte Michelangelo, daß er die Gruppe von Simson und den Philistern ausführen wolle, wozu die S. 97 abgebildete Gruppe das Modell sein soll. Die Echtheit ist zweifelhaft. Die häufige Wiederkehr der Gruppe auf Bildern (zum Beispiel auf dem Bethlehemitischen Kindermord von Daniele da Volterra) spricht jedoch dafür, daß zum mindesten ein echtes Modell Michelangelos vorhanden war. Auch diese Gruppe wurde nicht ausgeführt, und der Auftrag wurde an Baccio Bandinelli weitergegeben, dessen schwächliche Gruppe Herkules und Cacus noch jetzt vor dem Signorenpalast in Florenz steht.

S. 98. Die Gruppe kann nicht eine der Victorien am Grabmal Julius II. gewesen sein, da diese, wie die gezeichneten Entwürfe zeigen, bekleidet waren. Der Zusammenhang des Motivs mit dem der kleinen Modelle S. 96 u. 97 wie mit den Statuen der zwanziger Jahre macht zudem ihre Entstehung in dieser Zeit wahrscheinlich. Es wäre nicht unmöglich, daß hier eine der für die Fassade von San Lorenzo geplanten Figuren vorliegt.

S. 99. Unvollendet. Früher Apollo genannt, jetzt als David erkannt, der sich zum Wurfe mit der Schleuder anschickt.

S. 100—111. Die ersten Verhandlungen über die Grabkapelle der Mediceer fanden im Herbst 1520 mit Giulio de' Medici, dem späteren Papste Clemens VII., statt. 1524 war das architektonische Gerüst aufgebaut und es begann die Steinarbeit. 1525 arbeitete Michel-

angelo an den vier Allegorien. Im Juni 1526 wird die Madonna erwähnt. Am 29. September 1531 sind Nacht und Morgen vollendet, der Abend und die Madonna noch in Arbeit. Im Jahre 1532 wird der römische Bildhauer Montorsoli als Gehilfe engagiert; er soll die Statue des Giuliano vollenden und später auch den heiligen Cosmas ausführen. 1531 wird Giovanni da Udine zur Ausführung von Stuckdekorationen herangezogen. Die Aufstellung erfolgte später durch Giorgio Vasari nach Michelangelos Anweisung. Am 20. September 1534 hatte Michelangelo Florenz für immer verlassen.

S. 112. Am 21. Januar 1524 gab Michelangelo den ersten Grundriß zur Bibliothek von San Lorenzo; es folgten dann bald weitere Pläne. Am 14. September 1524 übernahm Baccio Bigio die Bauleitung. Erst 1559 lieferte Michelangelo das Modell zur Treppe, die Vasari ausführte.

S. 113. Die Behauptung, die Figur sei für das Grabmal Julius II. bestimmt gewesen, läßt sich in keiner Weise begründen. Nirgends werden sitzende oder kniende Figuren genannt. Offenbar liegt hier eine künstlerischer Laune entsprungene Genrefigur vor, zu der der berühmte Dornauszieher auf dem Kapitol oder vielleicht der 1535 gefundene Schleifer die Anregung gegeben haben können.

S. 114—124. Schon Clemens VII. hatte den Gedanken zu dem jüngsten Gericht, aber erst durch Paul III. erfolgte am 13. Oktober 1534 der endgültige Auftrag. Am 25. Dezember 1541 fand die Enthüllung statt. Schon einer der nächstfolgenden gegenreformatorischen Päpste, Paul IV., wollte das Fresko aus Prüderie abschlagen lassen. Nur auf Drängen und Bitten der Künstler — der Maler Muziano warf sich dem Papst zu Füßen — stand er von seinem Vorhaben ab und begnügte sich damit, Hüfttücher aufmalen zu lassen. Daniele da Volterra unterzog sich dieser Arbeit, die unter Clemens XII. noch durch Stefano Pozzi vervollständigt wurde, und erhielt davon den Spitznamen „der Hosenmacher."

S. 125. Wahrscheinlich zur Erinnerung an den 1539 gestorbenen Lorenzino de' Medici, der 1537 den heuchlerischen, grausamen Alessandro ermordete, und auf Bitten des Donato Gianotti für den Kardinal Ridolfi ausgeführt. Mit Gianotti führte Michelangelo Gespräche über Freiheit und Befreiung von der Tyrannengewalt. Wie bei Dante, wo Brutus und Cassius tief in die Unterwelt verdammt sind, wird die Tat an Cäsar, der doch ein großer Mann war, als ein rohes Verbrechen angesehen, während die Ermordung des brutalen Alessandro als befreiende Tat galt. Die Büste wurde von Tiberio Calcagni vollendet.

S. 126 u. 127. Der Auftrag zu den Fresken in der von Antonio da Sangallo dem Jüngeren erbauten Capella Paolina wurde 1542 erteilt. 1550 waren sie vollendet.

S. 128—130. Der erste Kontrakt über die Ausführung eines Grabmals für Julius II. wurde im Frühjahr 1505 geschlossen. Ueber 40 Statuen soll es enthalten. Der Lohn wird auf 10000 Dukaten festgesetzt, und fünf Jahre Arbeitszeit wurden gewährt. Ein zweiter Kontrakt erfolgte am 6. Mai 1513 mit den Verwandten des kurz vorher gestorbenen Papstes. Ein dritter Kontrakt wird am 4. bis 11. Juli 1516 geschlossen. Die erste Idee zu einem Wandgrab taucht schon 1525 auf. 1530—1531 wurden neue Verhandlungen gepflogen, und am 29. April 1532 wurde ein vierter Kontrakt geschlossen. Ein Wandgrab in San Pietro in Vincoli ist geplant, und Michelangelo verspricht ein neues Modell. Es ist von sechs begonnenen Statuen die Rede, womit wahrscheinlich sämtliche Sklavenfiguren gemeint sind. Fra Giovanni Montorsoli wird als Mitarbeiter engagiert. Am 5. Juni erfolgt die Ratifikation des alten Kontraktes. Der Altar mit den Ketten Petri wird entfernt, um dem Grabmal Platz zu machen, und als Hochaltar aufgestellt. In einem Vertrag vom 27. Februar 1542 wird Raffael da Montelupo beauftragt, die Madonna, den Propheten und die Sibylle zu arbeiten. Er soll auch die nach dem neuen Plan beabsichtigten Gestalten der Lea (Vita activa) und Rahel (Vita contemplativa) ausführen. Die Sklaven sind verworfen. In einem fünften Kontrakt vom 20. August 1542 wird festgesetzt, daß Michelangelo nur den Moses zu liefern habe, während dem Pietro Urbino, seinem Gehilfen, 800 Scudi, dem Raffael da Montelupo





555 Scudi für fünf Statuen ausgesetzt werden. Schließlich führte Michelangelo Lea und Rahel selbst aus. Im Januar 1545 stellte Raffael da Montelupo die Madonna, die Sibylle und den Propheten auf und im Februar Michelangelo seine Statuen. — Die Lea und Rahel betreffenden Stellen in Dantes „Divina Commedia“ sind folgende: Im Fegefeuer XXVIII, 94 ff., schaut Dante im Traum Lea, das werktätige Leben, blumenpflückend, während Rahel, das beschauliche Leben, in Beschauung versunken ist. Im nächsten Gesange begegnet er der blumenpflückenden Lea auf einer Wiese, getrennt vom Styx. Diese Lea erscheint im letzten Gesang des Fegefeuers als Mathilde, eine Freundin der Beatrice, während diese, die Rahel vertretend, die Führung im Paradiese übernimmt.

S. 131—137. Die große zum Kapitol führende Freitreppe war 1536 angelegt, die Reiterstatue des Marc Aurel 1538 aufgestellt worden. Danach verlangte man von Michelangelo Pläne zu einer großen Anlage, die er zuerst 1546 machte. Der Gesamtentwurf Michelangelos ist nur in dem Stich von Du Pérac von 1569 erhalten (S. 134—135). 1546 begann man mit dem Umbau des Senatorenpalastes und der Anlage der Doppeltreppe. Der Abschluß nach vorn mit der Balustrade erfolgte noch zu Michelangelos Lebzeiten. Erst nach seinem Tode wurde der Konservatorenpalast ausgeführt und 1568 vollendet, bald darauf der gegenüberliegende Palast, in dem sich jetzt das Kapitolinische Museum befindet. Der unbedeutende Architekt Giacomo del Duca, der mit der Ausführung beauftragt war, verdarb viel daran.

S. 138 u. 139. Im Jahre 1546 war eine Konkurrenz zum Abschluß des von Antonio da Sangallo unvollendet hinterlassenen Palazzo Farnese vom Papste Paul III. ausgeschrieben worden. Pierino del Vaga, Sebastiano del Piombo, Vasari und Michelangelo beteiligten sich daran. Michelangelo, der sorgsamst im Modell die Wirkung ausprobiert hatte, erhielt am 3. Oktober 1546 den Auftrag. Außer dem berühmten Kranzgesims entwarf er auch das obere Geschoß des Hofes und das große Fenster über dem Hauptportal mit dem Wappen der Farnese.

S. 140. Diese unvollendet gebliebene Gruppe ist wahrscheinlich identisch mit einem 1550 erwähnten verhauenen Stück. Die Unterschrift ist natürlich später hinzugefügt worden. Eine andre ähnliche Gruppe, ebenfalls unvollendet, soll sich im Schlosse in Palestrina befinden.

S. 141. Seit 1550 arbeitete Michelangelo an dieser Grablegung, die er für sein Grabmal bestimmt hatte. Sie blieb unvollendet und wurde auch nicht aufgestellt, bis sie Cosimo III. 1722 im Dom von Florenz aufstellen ließ, wo sie leider noch steht. Sie ist unter der dunkeln Kuppel kaum zu erkennen.

S. 142 u. 143. Michelangelo war am 1. September 1535 zum Ersten Leiter der Arbeiten am Apostolischen Palaste als Architekt, Bildhauer und Maler ernannt worden. Am 1. Januar 1547 wurde er auch Architekt von St. Peter. Auf jeden Lohn verzichtend begann er 1557 mit der Ausführung des Holzmodells zur Kuppel. Er flankierte sie mit vier kleineren Kuppeln an Stelle der von Bramante geplanten Türme. Bei seinem Tode war der Tambour fertig. Erst 1588—1590 wurde die Kuppel eingewölbt und die Laterne aufgesetzt. 1592 ist alles vollendet. Nach dem Plane Bramantes und Michelangelos sollte der Unterbau die Form des griechischen Kreuzes erhalten. Bedenken der Geistlichkeit veranlaßten schließlich die Anlage des Langhauses, zu der sich der Architekt Maderno nur auf Drängen des Papstes herbeiließ. Die unglückliche Barockfassade ohne organische Gliederung steht in krassem Widerspruch zu dem feinen organischen Aufbau und dem inneren Leben der aufstrebenden Linien der Kuppel. Auch die schönen Kolonnaden Berninis vermochten nichts mehr zu ändern. Am schönsten wirkt die Kuppel, wenn wir sie ungestört durch diese nahen Dissonanzen über der Ewigen Stadt von ferne emporragen sehen.

S. 144 u. 145. Die ersten Zeichnungen Michelangelos zur Außenseite stammen vom August 1561. Die endliche Vollendung des Tors erfolgte erst in neuerer Zeit.

S. 146—149. Der erste Entwurf zur Umwandlung der Diokletiansthermen in die Kirche Sa Maria degli Angeli und das angrenzende Dominikanerkloster wurde 1561 angefertigt.

1563—1568 wurde der Umbau vollzogen, der jedoch infolge von Aenderungen, die im XVIII. Jahrhundert vorgenommen wurden, kaum noch kenntlich ist. Nur der hundertsäulige Gartenhof, der in neuester Zeit in das Thermenmuseum umgewandelt worden ist, ist noch in der ihm von Michelangelo gegebenen Gestalt erhalten.

## Anhang

S. 153. Die Identifizierung dieser Maske mit der Jugendarbeit Michelangelos (siehe die Einleitung S. XII) ist unhaltbar, wegen der Roheit der Auffassung sowohl wie wegen des technischen Raffinements. Ein ungeübter Künstler, fast noch Knabe, konnte damals, im ausgehenden Quattrocento, unmöglich eine so raffinierte Arbeit ausführen. Es ist ein Werk des späteren Cinquecento.

S. 154 links. Das Relief ist die direkte Nachbildung einer Kamee, die sich im Familienbesitz der Medici befand. W. Bode hat im „Jahrbuch der K. preußischen Kunstsammlungen", XII., S. 167—170, den Beweis der Ausführung dieses Reliefs wie der verwandten, jedoch viel besser gearbeiteten Statuette im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (S. 154 rechts, „Jahrbuch der K. preußischen Kunstsammlungen", XXII., S. 88—89) durch Michelangelo zu erbringen gesucht. Bei einem Vergleich mit dem Relief im Museo nazionale (S. 2) zeigt sich ein bedeutender Widerspruch in der Formgebung und Marmorbehandlung. Die eleganten Posen und die mageren Formen haben nichts gemein mit der Leidenschaftlichkeit der Bewegungen und der fast plumpen Massigkeit auf jenem Relief.

S. 155 oben. Die Oberflächlichkeit der Ausführung spricht durchaus gegen den jungen Michelangelo, der sicher nicht versäumt hätte, auch hier sein Streben nach Realismus zu befriedigen.

S. 155 unten. Dieser schlafende Amor ist der letzte, der mit dem als antik ausgegebenen Amor von 1495 (siehe die Einleitung S. XIV) identifiziert wurde (von Konrad Lange in der Schrift: „Der Amor des Michelangelo", Leipzig 1898, und in den „Grenzboten" 1899 Nr. 47). Schon öfters glaubte man das Original Michelangelos gefunden zu haben, so vor Jahren in Mantua. Dorthin war ja der Amor, den der Kunsthändler Baldassare del Milanese zurücknehmen mußte, 1502 in den Besitz der Isabella Gonzaga gelangt. Später hatten ihn Cesare Borgia, Guidobaldo da Montefeltre und andre besessen. 1690 soll er dann bei der Plünderung von Mantua abhanden gekommen sein. Leider stimmen die öfters in Gedichten von diesem Amor gegebenen Beschreibungen gar nicht mit den früher für das Original Michelangelos gehaltenen Statuen und mit diesem Turiner Bildwerk überein (zum Beispiel „während die F a c k e l beiseit Amor sich wieget im Schlaf" oder „F a c k e l und Bogen, geflügelte Schultern, zur Seite den Köcher, wie er gefüllt ist mit spitzem Geschoß"). Bei so offenbarem Widerspruch ist es nicht erst nötig, stilistische Gründe vorzuführen. Einem Künstler, der so prachtvoll bewegte Gestalten wie auf dem Kampfrelief (S. 2) geschaffen hat, darf man eine so ungeschickte Stellung, eine so schlechte Zeichnung nicht zumuten, ganz abgesehen davon, daß die Behandlung der Einzelheiten, wie die der Haare, des Felsens, des Mantels, Michelangelo völlig widersprechen.

S. 156 links. Diese Madonna wurde neuerdings als ein Jugendwerk Michelangelos erklärt. Es ist jedoch offenbar die direkte Nachbildung (im Gegensinne) einer Madonna aus Donatellos Werkstatt, von der sich eine schlechte Kopie im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin befindet.

S. 156 rechts. In diesem süßlichen Werke, wahrscheinlich aus dem Jahrhundert des Porzellans, das heißt des Rokoko, glaubt H. Thode das von Michelangelo für den Prior von S. Spirito 1492 ausgeführte Holzkruzifix entdeckt zu haben.

S. 157. Michelangelo hat tatsächlich 1495 für Lorenzo di Pier Francesco de' Medici einen Giovannino (jugendlichen Johannes) gearbeitet. Ob wir ihn nun wirklich in der 1875 in Pisa aufgefundenen, für Berlin angekauften Statue vor uns haben, darüber wogt ein Streit, der zu solcher Heftigkeit entbrannt ist, daß die sachliche Kritik fast in subjektivem Gegenstreit unterzugehen droht. Der Behauptung der Berliner Partei, unter





Führung von W. Bode, die die Identität als zweifellos annimmt, traten Morelli, Wölfflin, Wickhoff und andre entgegen. Für den objektiv Nähertretenden ist es einfach unmöglich, der Statue einen Platz in der Reihe der Jugendwerke Michelangelos anzuweisen. Im Vergleich mit den plumpen, schweren Bologneser Figuren fällt besonders die theatralische Eleganz der Pose auf. Dies affektierte Figürchen mit der raffinierten schraubenartigen Drehbewegung hat keinen Platz neben dem Bacchus, der eine fast plumpe, derbe Bewegung, aber voll innerer Wahrheit zeigt. Dazu ist die Durchbildung der Einzelheiten von großem technischen Raffinement, aber nicht von jenem scharfen Realismus, der gerade die Jugendwerke Michelangelos kennzeichnet. Zur Beurteilung der Kontroversen sind besonders der Aufsatz W. Bodes im „Jahrbuch der K. preußischen Kunstsammlungen" Bd. II (1881), S. 72—78, Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo (München 1891) S. 69 und derselbe, „Die klassische Kunst" (2. Aufl., München 1900) S. 47 u. 48, zu berücksichtigen. An letztgenannter Stelle nimmt Wölfflin das Werk für den Neapolitaner Girolamo Santacroce (1502—1537) in Anspruch.

S. 158. Diese Antikenrestauration — nur der Torso und die Schenkel des Bacchus sind antik — ist zuerst von Bayersdorfer Michelangelo zugeschrieben worden. Dem muß energisch widersprochen werden. Die Rechtfertigung gegenüber der oberflächlichen Behandlung, Michelangelo habe hier Rücksicht auf den Zustand des antiken Torso genommen, ist bei einer so eigenwilligen Natur wie der Michelangelos hinfällig. Der fade Ausdruck der Gesichter, die Kraftlosigkeit der Linien und die leere Eleganz der Pose lassen eher auf einen Florentiner um 1540 schließen. Auch die dem Michelangelo zugeschriebenen Restaurationen des rechten Armes am sterbenden Gladiator und des rechten Armes am Laokoon sind nicht beglaubigt.

S. 159. Diese schwächliche Arbeit eines raffinierten Manieristen wurde für ein von Michelangelo begonnenes, von andrer Hand vollendetes Werk gehalten. Man glaubte in ihr einen der Besiegten zu Füßen der Victorien am Grabe Julius II. vor sich zu haben.

S. 160. Die zierliche Zeichnung und die dürftige Formgebung machen die Behauptung, dies wäre ein Jugendwerk Michelangelos, hinfällig.

S. 161. Auch diese Madonna kann unmöglich ein eigenhändiges Werk Michelangelos sein. Im Johannesknaben wie in der Maria klingt die Brügger Madonna nach, so daß man das Werk in die Jahre vor 1506 setzen muß. Als Autor kommt Francesco Granacci, der mit Michelangelo intim befreundet war, in Betracht.

S. 162. Von allen zweifelhaften Werken hat diese groß angelegte Grablegung am ehesten Anspruch auf die Autorschaft des Meisters. Sicherlich hat ein Karton oder eine genaue Kompositionsskizze Michelangelos vorgelegen. In späteren Jahren hat er öfters Kartons und Entwürfe für andre Maler angefertigt. Sebastiano del Piombo und neben ihm Jacopo da Pontormo werden am häufigsten mit der Ausführung bedacht. Der Manier des letzteren steht das Londoner Bild am nächsten. Die Komposition stammt sicher aus später Zeit. Sie klingt an die Pietà im Palazzo Rondanini an (S. 140), während die Formgebung des Körpers Christi an das jüngste Gericht erinnert. Gewiß hat Michelangelo bedeutenden Anteil an der mit großer Sorgfalt ausgeführten Modellierung des Leichnams. Vielleicht ist diese Pietà identisch mit der im Nachlaß genannten Pietà mit neun Figuren. Dann wären die zwei Figuren des Grundes mitgezählt.

S. 163. Vielleicht eine Kopie der Leda, die Michelangelo 1529 von Alfonso von Ferrara in Auftrag erhielt. Da der 1530 vom Herzog abgesandte Bote sich unverschämt benahm, lieferte Michelangelo das Gemälde nicht ab, sondern schenkte es seinem Gehilfen Antonio Mini, der es bald darauf nach Frankreich verkaufte.





# Chronologisches Verzeichnis der Werke

Zweifelhafte Werke, deren Entstehungszeit unbestimmt ist:







# Ortsregister der Werke

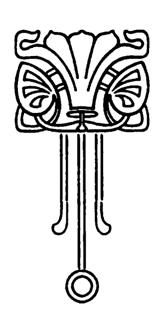


# Systematisches Verzeichnis der Werke

I. Gemälde: 1. Tafelbilder, 2. Fresken — II. Skulpturen — III. Architektonische Schöpfungen

### III. Architektonische Schöpfungen





# Verzeichnis verloren gegangener Werke Michelangelos

Um 1489. Farbige Kopie nach Schongauers Stich der Versuchung des heiligen Antonius.

1492. Holzkruzifix für den Prior von S. Spirito. (Vergl. S. 156 rechts.)

1495. Giovannino für Lorenzo di Pier Francesco de' Medici. (Vergl. S. 157.)

Um 1495. Statue des Herkules, vier Ellen hoch, im Hofe des Palazzo Strozzi aufgestellt. Sie wurde von Filippo Strozzi 1529 an Giovanni Battista della Palla, den Unterhändler Franz I. von Frankreich, verkauft und stand noch 1642 im Jardin de l'Estang in Fontainebleau.

1496. Schlafender Amor. (Vergl. S. 155.)

1497. Karton zur Stigmatisation des heiligen Franziskus für S. Pietro in Montorio in Rom. Nach Vasari soll ein Dilettant, der Barbier des Kardinals Riario, die Ausführung unternommen haben.

1497. Cupido für Jacopo Galli. (Vergl. die Anmerkung zu S. 6.)

1502—1508. David von Bronze für den Marschall Pierre Rohan. Modell dazu im Museo Buonarroti. (Vergl. die Anmerkung zu S. 10 links.)

November 1506 bis 21. Februar 1508. Bronzestatue des Papstes Julius II. in Bologna, am 30. Dezember 1511 zerstört. (Vergl. die Einleitung S. XXIII u. XXIV.)

14. Dezember 1521. Martello Varj, einer der Besteller der Christusstatue in S. Maria sopra Minerva in Rom (S. 95), erbittet die Ausführung einer in der Werkstatt in Rom befindlichen Christusstatue, die wegen einer schwarzen Ader im Gesicht unvollendet gelassen worden war. Sie war zuerst für die Kirche bestimmt gewesen. Im Januar 1522 erhielt sie Varj zum Geschenk.

Herbst 1530. Statue eines Apollo für Baccio Valori, wurde lange mit der neuerdings als David erkannten Statue im Museo nazionale in Florenz (S. 99) identifiziert.

1531. Michelangelo entwirft den Karton zu einem ‚Noli me tangere' für den Erzbischof von Capua, dann eine Venus mit Amor für Bartolommeo Bettini; beide wurden von Jacopo da Pontormo ausgeführt.

1537. Modell zu einem Salzfaß in Silber mit Tierfüßen, Festons, Masken und Reliefs für Girolamo Staccoli, den Agenten des Herzogs von Urbino.

1560 schenkt Michelangelo das Wachsmodell zu einer Gruppe des Herkules mit Antäus dem Leone Leoni. —

Im Inventar des Nachlasses wurden unter andern genannt: der Karton zu einer Pietà mit neun Figuren (vergl. S. 162), ein Karton zu Christus und Maria, eine große Figur, drei Figuren und zwei Putten, eine angefangene Statue, d. h. ein Petrus, eine angefangene Pietà (vergl. S. 141), eine kleine Christusstatue, ähnlich der in S. Maria sopra Minerva, endlich die Victoria (S. 98).



